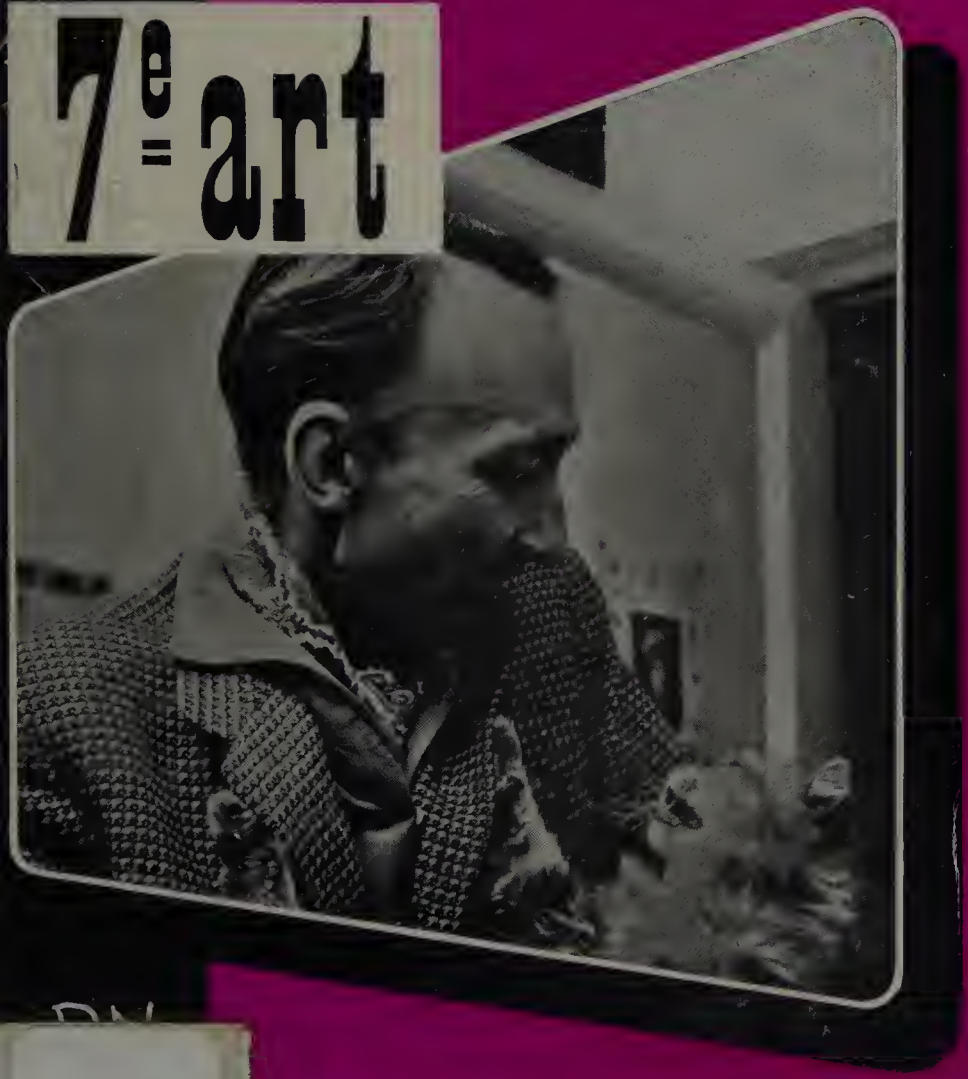
7e = art



PN
1993.5
.A1
B39
1961
v.3

ANDRÉ BAZIN

QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ?

III. *Cinéma et Sociologie*

ÉDITIONS DU CERF

NUNC COGNOSCO EX PARTE

THOMAS J. BATA LIBRARY
TRENT UNIVERSITY

QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ?

III

Cinéma et Sociologie

Trent University Library

© 1961, *by les Éditions du Cerf.*

ANDRÉ BAZIN

QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ?

III

Cinéma et Sociologie

" 7e Art "
LES ÉDITIONS DU CERF
29, Bd Latour-Maubourg — PARIS 7e
1961

PN1993.5.A1B39 1961
v.3

Couverture : André Bazin.

DU FESTIVAL CONSIDÉRÉ COMME UN ORDRE[1]

Considéré de l'extérieur, un Festival, et notamment celui de Cannes, apparaît comme l'entreprise mondaine par excellence. Mais pour les festivaliers, si j'ose dire, professionnels, comme sont justement les critiques, rien en réalité non seulement de plus sérieux, mais de moins « mondain » dans l'acception pascalienne du mot. Pour les avoir presque tous « faits » depuis 1946, j'ai assisté à la progressive mise au point du phénomène Festival, à l'organisation empirique de son *rituel*, à ses hiérarchisations nécessaires. J'ose comparer cette histoire à la fondation d'un Ordre et la participation totale au Festival à l'acceptation provisoire de la vie conventuelle. En vérité, le Palais qui se dresse sur la Croisette est le moderne monastère du cinématographe.

On croira peut-être que je cherche le paradoxe. Il n'en est rien. Cette comparaison s'est imposée à moi d'elle-même à l'issue de ces dix-sept jours de pieuse retraite et de vie strictement « régulière ». Si la règle en effet définit l'Ordre, conjointement à la vie contemplative et méditative, à la communion spirituelle dans l'amour de la même réalité transcendante, le Festival est un Ordre. Venant de tous les coins du monde, des journalistes de cinéma se retrouvent à Cannes pour y vivre deux semaines d'une vie radicalement différente de leur vie privée et professionnelle quotidienne. D'abord ils sont « invités », c'est confortable mais néanmoins relativement austère (les palaces sont pour les membres du jury, les vedettes et les producteurs). Ce luxe décent n'excède pas celui qu'exige leur travail et j'échangerais bien des cellules monacales de ma connaissance contre une

1. *Cahiers du Cinéma*, juin 1955.

65669

Au Festival de Cannes 1953, André Bazin en compagnie de Georges Sadoul (à gauche) et de Cesare Zavattini (à droite).

chambre à l'hôtel S. ou M., à la planche près naturellement ! Mais un juré de 1954, Luis Bunuel, s'est empressé de faire remplacer son matelas au Carlton par la table de bois sur quoi il est habitué à dormir.

L'aspect le plus caractéristique de la vie festivalienne est l'obligation morale et la régularité des activités. Le journaliste se fait réveiller vers 9 heures du matin. Avec son petit déjeuner on lui monte le rituel du jour, je veux dire les deux journaux du Festival : les Bulletins de la *Cinémato* et du *Film Français*. Il y trouve les offices de la journée. Ils ne s'appellent pas Laudes, Matines et Vêpres, mais « Aurore »,

« Matinée » et « Soirée ». Car de même que le déjeuner est devenu le second repas et que le dîner a glissé en deux siècles à la place du souper, les matinées du Festival sont vespérales et les soirées nocturnes. A quelque heure tardive qu'il se couche, le Festivalier est donc debout aux « Aurores », c'est-à-dire pour la ou les séances privées de 10 h. 30. L'office se célèbre dans une des chapelles de la ville. Après quoi on revient vers la Maison-Mère pour la Cérémonie du Casier. Celle-ci consiste à prendre au service de presse les papiers du jour, press-books des films présentés et invitations qui n'ont pas été envoyées directement aux hôtels. Il est alors midi trente, l'heure, en général, d'une conférence de presse qui fournira des sujets de réflexion pour un déjeuner tardif. A trois heures on se retrouve sur la brèche pour le film de l'après-midi dans la basilique du Palais. Le rituel d'accès vespéral étant un peu relâché, je décrirai plutôt celui du soir. Sortie vers 6 heures. Le journaliste de quotidien du matin commence alors à songer au papier qu'il téléphonera vers 20 heures. Les autres ont l'esprit plus libre pour se rendre aux coktails qui se tiennent généralement à 18 h. 30. Dîner vers 20 h. 30 préludant à la cérémonie la plus importante de la journée : la prise d'habit. L'Ordre festivalier impose en effet sa tenue conventuelle, du moins pour les offices du soir. Je suis assez vieux pour avoir assisté à la constitution de cette règle et même pour l'avoir vécue. Elle n'était que facultative lors des premiers Festivals de Cannes et de Venise. La jeune presse et, moins ostensiblement, certains éléments de la presse d'avant-guerre aux attaches prolétariennes, affectaient le mépris du smoking. Il arrivait même que le costume foncé posât des problèmes. Je les ai vus céder les uns après les autres. Il y a eu l'année de l'emprunt, celle du smoking du copain trop étroit et aux revers démodés, puis finalement l'entrée dans l'Ordre. Aujourd'hui, non seulement toute la presse a adopté l'uniforme mais il lui paraît tout naturel. Quant à moi, je l'avoue sans fausse honte, le smoking m'avantage, surtout le blanc ! Quoique le nœud de cravate me pose toujours des problèmes.

Mais l'habit seul ne fait pas le moine, la cléricature nous est conférée par la machine électronique dispensatrice des cartes inimitables permettant de franchir la clôture. Une fois dans les lieux saints cependant, une autre hiérarchie se manifeste ou, si l'on préfère, une différenciation fonctionnelle. Les journalistes ont leurs stalles réservées à l'orchestre

entre le sixième et le dixième rang. Les laisserait-on libres, qu'ils s'y dirigeraient en connaisseurs. Ils méprisent le balcon, trop éloigné de l'écran et tout juste bon pour les jurés et les vedettes. C'est pourtant vers le balcon que convergent tous les regards. En vain du reste, car l'architecture du Palais de Cannes est un défi aux mœurs festivaliennes. Celles-ci veulent que le spectacle soit d'abord dans la salle et même dès son accès. Ceux du Palais cannois sont ridiculement exigus et font de l'entrée et de la sortie une incroyable bousculade. Les années de mauvais temps, le piétinement sous la pluie des invités qui ne peuvent entrer assez vite est le tombeau des robes du soir. Venise l'a bien compris, qui a fait construire un immense Avant-Palais où l'on a tout le loisir de se regarder. A Cannes, au contraire, on a négligé un vaste terrain vague pour coller le Palais à la Croisette, de façon à rendre son absurdité irrémédiable. Quant à l'intérieur, il faut lui accorder une harmonie certaine des formes et des couleurs, mais la position du balcon par rapport à l'orchestre, prive les spectateurs payants du principal plaisir qu'ils viennent y chercher. Ce qui ne laisse pas de donner aux journalistes un sentiment supplémentaire de supériorité. Eux, les blasés qui ne jettent qu'un coup d'œil distrait à Lollobrigida quand ils ont la faveur bénigne de la voir comme je vous vois, savourent le sérieux qui les fait différents de ces pauvres publicains prêts à tout pour apercevoir leur idole. Pour nous qui savons que la religion a besoin de ces pompes spectaculaires, de cette liturgie dorée, nous savons aussi où est le vrai Dieu, et si ces manifestations nous suggèrent plus de pitié condescendante ou amusée que de révolte purificatrice, c'est que nous savons que tout en définitive tourne à sa plus grande gloire.

Vers minuit et demi, on se retrouve sur la Croisette où de petits groupes se constituent bientôt dans les bars d'alentour pour discuter devant un citron pressé des films de la journée. Une heure après on va se coucher. A 9 heures on frappe, c'est le petit déjeuner et le rituel du nouveau jour.

Au programme que je viens de décrire s'ajoutent les fêtes. Il en est d'ordinaire trois ou quatre notables, dont deux importantes. Le voyage aux Iles, avec la soupe à la rouille et l'épisode traditionnel du streap-tease de la starlett de l'année sur les rochers, et le souper de clôture. Les accessoires étant les réceptions Unifrance, Unitalia et parfois la Mexicaine ou l'Espagnole. Chacune de ces réceptions-

soupers donne lieu à de petits drames kafkaiens, car une partie de la colonie journalistique se voit mystérieusement oubliée. Les élus feignent la compassion indignée et pestent avec les victimes contre la mauvaise organisation qui ne peut qu'être responsable d'une aussi maladroite lacune, secrètement fiers au fond d'être pour cette fois de ceux qu'on ne néglige pas. Le comble du genre fut atteint la première année avec la mémorable réception soviétique dont les invitations avaient vraisemblablement été tirées dans un chapeau. *Le Figaro* en était mais Sadoul n'en était pas. Je laisse à penser à quelle exégèse politico-diplomatique on occupa l'après-midi.

Du point de vue liturgique, la plus importante de ces fêtes est pourtant la bataille de fleurs qui se situe à la moitié du Festival, quoiqu'elle constitue surtout pour les critiques un après-midi de détente qui leur permet de fuir le Festival. C'est qu'elle marque en fait un changement sensible du rituel quotidien. Jusqu'alors le rythme des séances et des festivités est resté relativement calme. Il se précipite brusquement à la mi-temps. Les présentations privées commencent généralement à ce moment-là et la plupart de ceux qui n'ont que cinq ou huit jours à consacrer au Festival viennent dans la seconde partie, la sachant la plus animée. Dès lors l'épreuve est constante et quotidienne et c'est alors et surtout que le journaliste mène une vie monastique.

Quinze ou dix-huit jours de ce régime suffisent, je l'assure, à dépayser un critique parisien. Quand il réintègre son logement et reprend son travail habituel il lui semble bien revenir de loin et avoir vécu longtemps dans un univers d'ordre, de rigueur et d'obligation qui évoque bien davantage le souvenir d'une retraite à la fois brillante et studieuse dont le cinéma constituait l'unité spirituelle, que d'avoir été l'heureux élu de l'immense partouze dont il retrouvera avec ahurissement l'écho dans *Cinémonde* ou dans *Match*.

Première Partie

L'ENFANCE SANS MYTHES

I

« JEUX INTERDITS [1] »

Primitivement *Jeux interdits* ne devait être qu'une « nouvelle » cinématographique, un moyen métrage, qu'une ou deux autres histoires auraient complété à la manière du *Plaisir* ou de *Trois femmes*. Mais à l'usage, la matière se révéla assez riche pour supporter d'être étendue aux dimensions d'un long métrage. D'autant qu'en même temps, la crise du cinéma français mettant le producteur dans une situation difficile, le reste du programme risquait de n'être pas rempli. La même aventure, bien que pour des causes différentes, advint déjà à Clément pour *La Bataille du rail*. Le résultat ne fut pas si mauvais. Après tout, il est bien arrivé à des romanciers d'étoffer une nouvelle pour la publier sous le titre de roman.

Le film est tiré précisément d'un « roman », qui pourrait se qualifier « nouvelle », de François Boyer : *Les Jeux inconnus*. Ce livre a une histoire. Son auteur l'avait primitivement conçu sous forme de scénario. Puis, faute de producteur, il en poussa la rédaction pour en faire un roman. Publié en 1947 le dit roman passa à peu près inaperçu en France, mais traduit en anglais, il fut en Amérique l'un des best-sellers de l'année. Je ne sais si ce succès inattendu attira l'attention de René Clément sur le sujet ou s'il lui permit seulement de le faire plus aisément admettre à un producteur : quoi qu'il en soit, ce scénario devenu roman revint par ce détour à l'écran. Aurenche et Bost furent chargés de l'adapter. Leur travail d'ailleurs porta moins sur le livre que sur le scénario primitif déjà entièrement dialogué. Ces dialogues se retrouvent très largement dans le film (et dans le roman)

1. *Esprit*, 1952.

et il est donc juste de préciser à cette occasion que le mérite en revient à François Boyer et non seulement à Aurenche et Bost, comme la plupart des critiques (et moi-même) l'ont d'abord cru et comme, il faut bien le dire, la publicité du film peut le laisser croire.

Est-ce à dire que le livre vaille le film ? Je ne le pense pas. Au contraire. Le roman de François Boyer a de vives qualités, qui se retrouvent presque toutes dans le film, mais il a des défauts. Son succès en Amérique me paraît s'expliquer assez paradoxalement par l'influence (subie de manière assez naïve) du roman américain sur sa conception. Tout ce qui est valable dans le livre de Boyer est ce qui relève, par-delà la technique, d'une authentique expérience personnelle. Sa faiblesse réside dans la volonté sensible et systématique de couler cette expérience vécue dans le moule d'un objectivisme à la Caldwell. Ce ton amoral à l'égard de l'événement, ce parti pris d'extériorité, René Clément l'a, du reste, partiellement conservé (en sorte que le film doit au livre même un peu plus que le scénario et les dialogues), mais ce qui était la faiblesse du livre devient justement la force du film. Ce renversement des valeurs ne s'explique pas seulement par le sens de la mesure dans le style qui manquait à Boyer et que Clément a rétabli, ou par toute autre habileté du metteur en scène, mais d'abord, et fondamentalement, par le changement d'optique du cinéma. Quand Boyer réduisait des scènes de son roman à de longs échanges de répliques ne donnant sur le comportement de ses personnages que des renseignements élémentaires, l'absence de toute analyse psychologique était violemment ressentie comme l'affirmation d'une sorte d'atomisme moral. Mais quand un romancier réduit une scène aux seuls rapports des dialogues, il nous prive de ses personnages. Il y a frustration. Les mêmes dialogues au cinéma étant vécus sous nos yeux par les interprètes, nous avons nécessairement ce dont le romancier nous privait : une référence totale et indéfinie au personnage. Certes, le metteur en scène dispose de plus d'un moyen de recréer artificiellement une partie de la frustration littéraire, de même que, inversement, les dialogues du romancier peuvent à eux seuls évoquer les personnages, leur comportement et leur psychologie : il est évident qu'un dialogue de Faulkner ne saurait être mis en scène de la même manière qu'un dialogue de Proust et qu'il devra passer dans l'image quelque chose des deux styles

romanesques. Mais, en raison même de son objectivité technique, le cinéma est *a priori* moins objectif que le roman qui se veut objectif ; car nous ne pouvons rien contre l'écrivain qui nous refuse l'âme de ses personnages, quand nous avons encore la ressource de déchiffrer le visage des acteurs. Ainsi l'excès d' « américanisme », le parti pris de « behaviourisme » du roman se trouve naturellement dissous et comme résorbé par le film. Ce qu'a voulu conserver Clément des artifices stylistiques du livre n'est justement pas le meilleur du film : je pense à ses paysans.

Quoi qu'il en soit des origines du film, si elles ajoutent aux mérites de François Boyer tels qu'ils pourraient apparaître au générique, elles n'enlèvent absolument rien à ceux de René Clément, mais elles les expliquent en partie. C'est l'intelligence du réalisateur d'avoir voulu et su garder à son film la structure intime d'un récit romanesque. On me comprendra mieux si je compare *Jeux interdits* aux « films d'enfants » qui l'ont précédé.

La comparaison de la quasi-totalité des films d'enfants fait apparaître entre eux d'évidentes analogies en dépit de la variété des origines et des styles. Les deux archétypes de cette production sont, à l'aube du cinéma parlant : *Le Chemin de la vie* et *Émile et les détectives*. Du premier procèdent les innombrables films de toute nationalité qui ont pris pour thème l'enfance malheureuse ou coupable et sa rééducation, et dont *L'École buissonnière* de Le Chanois est l'un des derniers en date. Du second, toute une série d'aventures policières dont les héros sont des enfants. Citons parmi vingt autres : *Nous les gosses* et *Hue and Cry*.

Cette singulière unité thématique n'est pas sans exemple au cinéma, mais elle révèle assurément l'unité dans la signification morale de tous ces films. Si nous prenons les films du type *Le Chemin de la vie*, il est aisé d'y déceler, à travers le réalisme psychologique et social dont ils font profession, une mythologie éthique traditionnelle. Tous sont au fond l'illustration d'une certaine croyance à la pureté « originelle » conservée par l'enfance. Le mal chez l'enfant (qu'il s'agisse au fond du mal moral ou physique : l'émotion soulevée par les enfants martyrs) est le suprême scandale moral. Aussi bien n'y a-t-il pas d'enfance « coupable », seulement « délinquante », « dévoyée » ou « malheureuse ». Les lois et les châtiments, la justice pour tout dire et son glaive de feu, n'apparaissent qu'au-delà de ce paradis éthique : dans l'univers des

Jeux interdits. [Photo Silver Films.]

adultes. L'enfant criminel n'est qu'une âme souillée, éclaboussée par la société des hommes. A la rééducation, conçue à la fois comme une punition et un dressage conforme à la loi morale, s'oppose donc une pédagogie de la purification par la confiance et l'amour. Cette rééducation est en fait une conversion, elle a l'instantanéité de la grâce. Quand l'éducateur du *Chemin de la vie* confie de l'argent au pire de ses sujets pour qu'il aille acheter quelques victuailles, il le met en demeure de choisir entre deux tentations : celle du mal : le vol et la fuite — et celle du bien : justifier la confiance de l'adulte. En cédant au bien, l'enfant est restitué à l'enfance et donc à son innocence originelle. Dans *Los Olvidados*, Bunuel joue cruellement de ce moment

crucial du scénario pour en retourner l'efficacité : l'enfant ne trahit pas volontairement l'amour de l'adulte, mais l'argent qui lui a été confié lui est volé par un autre enfant. Ainsi, dans l'impossibilité de revenir, est-il confirmé dans le mal par l'acte même qui devait le racheter.

Si nous analysons maintenant les scénarios du type *Émile et les détectives*, leur ressemblance laisse également transparaître en filigrane une mythologie morale proche de celle que nous venons d'esquisser. L'intrigue policière n'est que l'incarnation dramatique d'un manichéisme où l'enfant représente les forces du bien. La réussite toujours inégalée d'*Émile et les détectives* par rapport à ses divers épigones, réside précisément dans l'art avec lequel Lamprecht a su faire apparaître, dans le réalisme même, le diabolisme de l'adulte qui a volé l'argent du jeune héros. La fameuse poursuite du méchant dans la rue prend la grandeur épique d'une cohorte céleste pourchassant le mal.

Cette digression à propos de films auxquels *Jeux interdits* ne ressemble précisément pas, était peut-être nécessaire à la mise en évidence de son originalité. Des similitudes thématiques entre tous les films d'enfants réalisés à ce jour, il faut en effet conclure qu'ils ne sauraient être tenus pour romanesques et psychologiques. En dépit de leur réalisme et de l'actualité à laquelle ils se réfèrent, ils sont beaucoup plus proches du conte de fée ou de la parabole sacrée que du roman contemporain : de *La Belle et la Bête* et de la Parabole évangélique du Bon Pasteur que du *Diable au corps*, ou précisément, de *Les Jeux inconnus* de François Boyer. On dira que *Le Grand Meaulnes* est aussi un roman. Mais justement la mythologie d'Alain Fournier n'est d'abord pas morale et la forme romanesque lui permet une subtilité telle qu'elle se refuserait aux simplifications épiques du film. Non que *Le Grand Meaulnes* ne puisse être par principe adapté à l'écran, mais à condition que le film reste totalement étranger au système esthétique qui a donné *Le Chemin de la vie* et même *Sciuscia*. C'est-à-dire à condition qu'il se propose d'être, avec les moyens d'expression du cinéma, l'équivalent d'un roman.

C'est précisément ce qu'est *Jeux interdits*. Avec *Dernières vacances*, Roger Leenhardt, moins spectaculairement mais plus intelligemment que Claude Autant-Lara dans *Le Diable au corps*, nous avait donné l'un des premiers romans cinématographiques de l'adolescence. Mais Leenhardt res-

tait encore dans cette zone où l'adulte peut s'aventurer avec un minimum de repères. L'adolescent est un homme en devenir, l'adulte même conserve quelque souvenir de cette mue, mais il est irrémédiablement contraint de rester extérieur à l'enfance, fût-ce la sienne. René Clément est sans doute le premier metteur en scène à nous proposer de l'enfance une image qui ne se borne pas à se conformer à l'une des mythologies que les hommes devenus grands projettent sur ses mystères. Son propos n'est pas de moraliste et de pédagogue mais de romancier. Il s'agit de faire tenir à deux enfants, dans une histoire dont ils sont par hasard les protagonistes, une place essentiellement identique à celle qu'occuperaient les personnages adultes. Leurs actions, leur comportement, ce que nous pouvons saisir de leurs pensées, n'est absolument pas le reflet d'une idée *a priori* de l'enfance. Michel et Paulette ne sont point de bons ou de méchants enfants, leurs préoccupations, nullement absurdes, ne relèvent que de la psychologie, à aucun degré de la morale. Ce sont des adultes, étrangers à la logique de ces jeux, qui projettent accessoirement sur eux une signification morale. Accessoirement, car ce n'est point par hasard que l'action se déroule dans un milieu paysan : à la fois le plus proche et le plus éloigné qui soit de l'enfance.

Ce n'est point le sacrilège ou le mépris des morts qui scandalisent le père découvrant le vol des croix, mais l'injure qu'il suppose que ses voisins lui ont faite et le préjudice matériel qu'elle représente. En dérobant toutes les croix qui leur tombent sous la main pour jouer au cimetière, Michel et Paulette limitent totalement le rituel des adultes qui les entourent. Je veux dire que ce rituel ne contient au fond rien de plus que le jeu des enfants, sinon le sérieux social qu'il s'attribue. Mais de la confrontation des deux, il ressort que le vrai sérieux est du côté des enfants, car leurs raisons de tenir à leur jeu sont, en définitive, meilleures. Paulette enterre son chien pour lui éviter d'être mouillé par la pluie. Elle exige de Michel une hécatombe pour donner des compagnons à son chien qui s'ennuie. Voilà l'origine de leur cimetière dont les croix ne sont qu'une décoration aimable suggérée par le cimetière des hommes.

Le prétendu pessimisme que j'ai entendu maintes fois reprocher à René Clément et au nom duquel certains condamnent plus ou moins le film, n'est en réalité que le refus de l'auteur de faire entrer ses enfants dans les cadres moraux

par lesquels nous voudrions les définir. Il n'est qu'un réalisme : l'égal refus du pessimisme ou de l'optimisme moral. Si le film suppose une éthique, elle n'est qu'implicite et elle postulerait tout au plus que la moralité de l'enfance est d'abord une amoralité ; et c'est d'ailleurs aussi la leçon du *Diable au corps* (le livre). De même que s'il suppose une psychologie de l'enfance, René Clément n'en donne qu'une description négative (la seule possible) : les hiérarchies des sentiments, des désirs et des actes ne sont pas les mêmes chez Paulette et Michel que chez les hommes. Mais les hommes n'ont ni le temps ni l'intelligence de les comprendre. Une rafale de mitrailleuse tue les parents de Paulette et son petit chien. Comme Paulette n'a pas d'expérience de la mort, le petit chien crevé tiendra beaucoup plus de place dans les soucis de la fillette que les cadavres de ses parents qu'il faut abandonner sur le bord de la route.

Mais nous aimons nous pencher sur l'enfance comme vers un miroir qui nous renverrait notre image purifiée de tout péché, lavée de nos souillures d'homme, rajeunie par l'innocence. *Jeux interdits* nous refuse cet apaisement ; sans cruauté, sans pessimisme, mais par une volonté de vérité dont il est en la matière le premier exemple à l'écran.

II

« LOS OLVIDADOS [1] »

Le cas de Luis Bunuel est l'un des plus curieux de l'histoire du cinéma. De 1928 à 1936, Bunuel ne réalisa que trois films dont un seul de long métrage, *L'Age d'or* ; mais ces trois mille mètres de pellicule sont intégralement des classiques de cinémathèques, certainement, avec *Le Sang d'un Poète*, ce qui a le moins vieilli dans l'avant-garde et, en tout cas, la seule production cinématographique de qualité majeure et d'inspiration surréaliste. Avec *Terre sans pain*, « documentaire » sur la misérable population des Hurdes, Bunuel ne reniait pas *Le Chien andalou* ; au contraire, l'objectivité, l'impassibilité du reportage surpassaient l'horreur et les pouvoirs du rêve. L'âne dévoré par les abeilles y atteignait à une noblesse de mythe méditerranéen et barbare qui vaut bien les prestiges de l'âne mort sur le piano. Ainsi Bunuel se dégage comme l'un des grands noms du cinéma de la fin du muet et des débuts du parlant — auquel peut seul être comparé celui de Vigo — en dépit de la rareté de sa production. Mais depuis dix-huit ans Bunuel semblait avoir définitivement disparu du cinéma. La mort ne l'avait point enlevé comme Vigo. Simplement nous le savions vaguement englouti par le cinéma commercial du Nouveau Monde, où, pour gagner sa vie, il faisait au Mexique d'obscurs travaux de troisième ordre.

Et voici tout à coup que nous arrive de là-bas un film signé Bunuel. Oh ! du reste un film de série B ! Une production tournée en un mois pour dix-huit millions. Mais, enfin, où Bunuel avait été libre de son scénario et de sa réalisation. Et le miracle s'accomplit : à dix-huit ans et 5.000 kms de

1. *Esprit*, 1951.

distance c'est le même, l'inégalable Bunuel, un message fidèle à *L'Age d'or* et *Terre sans pain*, un film qui fouaille l'esprit comme un fer rouge et ne laisse à la conscience aucune possibilité de repos.

Le thème en est extérieurement le même que celui qui, depuis *Le Chemin de la vie*, archétype du genre, sert de modèle aux films traitant de la jeunesse dévoyée : la misère mauvaise conseillère et l'éducation possible par l'amour, la confiance et le travail. Il est important de noter l'optimisme fondamental de ce schéma. Optimisme moral d'abord, qui suppose, après Rousseau, une bonté primitive de l'homme, un paradis de l'enfance, dévasté avant terme par la société pervertie des adultes ; mais aussi optimisme social, puisqu'il suppose que la société peut réparer son mal en faisant de la maison de rééducation un microcosme social fondé sur la confiance, l'ordre et la fraternité, dont le délinquant avait été indûment sevré ; situation suffisante pour rétablir l'adolescent dans son innocence originelle. En d'autres termes cette pédagogie n'implique pas tant une rééducation qu'un exorcisme et une conversion. Sa vérité psychologique, éprouvée par l'expérience, n'est pas sa suprême instance. L'immuabilité des scénarios sur l'enfance dévoyée depuis *Le Chemin de la vie* jusqu'à *L'École buissonnière* (le personnage du cancre) en passant par *Le Carrefour des enfants perdus*, prouve qu'il s'agit d'un mythe moral, d'une sorte de parabole sociale dont le message est intangible.

Or la première originalité de *Los Olvidados*, c'est d'oser fausser le déroulement du mythe. A Pedro, pensionnaire difficile d'un centre de rééducation en forme de ferme modèle, on refait le coup de la confiance, du paquet de cigarettes et de la monnaie à rapporter, comme à Mustapha, du *Chemin de la vie*, celui de l'emplette du saucisson. Mais Pedro ne revient pas dans la cage ouverte, non parce qu'il préfère voler l'argent mais parce qu'il se le fait voler par Jaïbo, le mauvais camarade. Ainsi le mythe n'est pas démenti de l'intérieur : il ne peut pas l'être ; si Pedro trompait la confiance du directeur, celui-ci aurait eu raison pourtant de le tenter par le bien. Il est objectivement beaucoup plus grave que l'expérience échoue de l'extérieur et contre la volonté de Pedro, car ainsi la société endosse deux fois sa responsabilité, celle d'avoir perverti Pedro et celle d'avoir compromis son salut. Il est beau de construire des fermes modèles où règnent la justice, le travail et la fraternité,

mais tant que subsiste à l'extérieur la même société d'injustice et de douleur, le scandale demeure entier, qui est l'objective cruauté du monde.

Car mes références aux films sur l'enfance coupable n'éclairent que l'aspect le plus extérieur du film de Bunuel dont le propos fondamental est tout autre. Il n'y a pas de contradiction entre le thème explicite et les thèmes profonds que je voudrais dégager maintenant ; mais le premier n'a que l'importance du sujet pour le peintre ; à travers ses conventions (auxquelles il ne se prête du reste que pour les détruire), l'artiste vise plus loin une vérité transcendante à la morale et à la sociologie : une réalité métaphysique, la cruauté de la condition humaine.

La grandeur de ce film se saisit immédiatement quand on a senti qu'il ne se réfère jamais aux catégories morales. Nul manichéisme dans les personnages, leur culpabilité n'est que contingente : la conjoncture provisoire de destins qui se croisent en eux comme des poignards. Certes, en se plaçant au niveau de la psychologie et de la morale, on pourrait dire de Pedro qu'il a un « bon fond », une pureté foncière : il est le seul qui traverse cette pluie de boue sans qu'elle s'attache à lui et le pénètre. Mais Jaïbo, le mauvais sujet, pervers sadique, cruel et traître, ne nous inspire pas de répugnance, seulement une sorte d'horreur qui n'est point contradictoire avec l'amour. On songe aux héros de Genêt, avec cette différence qu'il y a chez l'auteur du *Miracle de la Rose* une inversion des valeurs qui n'est point ici. Ces enfants sont beaux, non parce qu'ils font le bien ou le mal, mais parce que ce sont des enfants jusque dans le crime et jusque dans la mort. Pedro est frère en enfance de Jaïbo qui le trahit et le tue à coups de bâton, mais ils sont égaux dans la mort, tels qu'en eux-mêmes enfin leur enfance les change. Leur rêve est la mesure de leur destin. Bunuel réussit le tour de force de reconstituer deux rêves dans la pire tradition du surréalisme freudo-hollywoodien et de nous laisser cependant pantelants d'épouvante et de pitié. Pedro s'est enfui de chez lui parce que sa mère lui avait refusé une boulette de viande dont il avait envie. Il rêve que sa mère se lève la nuit pour lui offrir un quartier de viande crue et saignante, que la main de Jaïbo, caché sous le lit, saisit au passage. Nous n'oublierons jamais ce morceau de viande, pantelant comme une pieuvre crevée, offert par une mère souriante comme une madonc. Nous n'oublierons pas non plus ce

Los Olvidados : « Les visages les plus hideux ne cessent pas d'être à l'image de l'homme. »

pauvre chien bâtard et galeux traversant la dernière nuit de la conscience de Jaïbo, mourant dans un terrain vague, le front couronné de sang. Je ne suis pas éloigné de penser que Bunuel nous a fourni la seule preuve esthétique contemporaine du freudisme. Le surréalisme l'a utilisé de façon trop consciente pour qu'on s'étonne de retrouver dans sa peinture les symboles qu'il y a mis. Seul *Le Chien andalou*, *L'Age d'or* et *Los Olvidados* nous restituent les situations psychanalitiques dans leur vérité profonde et irréfragable. Quelle que soit la forme plastique (et ici la plus contestable) que Bunuel prête au rêve, ses images en ont la pulsation, l'affectivité

brûlante : le sang lourd de l'inconscient y circule et nous inonde, comme par une artère ouverte, au rythme de l'esprit.

Pas plus que sur les enfants, Bunuel ne porte sur ses personnages adultes un jugement de valeur. S'ils sont plus généralement malfaisants, c'est qu'ils sont plus irrémédiablement cristallisés, pétrifiés par le malheur. C'est sans doute le trait le plus atroce du film d'oser montrer des infirmes sans attirer sur eux la sympathie. Le mendiant aveugle lapidé par les enfants se venge à la fin en dénonçant Jaïbo à la police. Un cul-de-jatte qui refuse des cigarettes est dépouillé et laissé sur le trottoir à cent mètres de sa voiture, mais vaut-il mieux que ses tortionnaires ? Dans ce monde où tout est misère, où chacun lutte avec n'importe quelle arme, il n'existe pas, fondamentalement, de « plus malheureux que soi ». Plus encore qu'au-delà du bien et du mal, on est au-delà du bonheur et de la pitié. Le sens moral dont semblent faire preuve certains personnages n'est au fond qu'une forme de leur destin, un goût de la pureté, de l'intégrité, que d'autres n'ont pas. Il ne vient pas à l'esprit de ces privilégiés de reprocher aux autres leur « méchanceté », tout au plus de lutter pour s'en défendre. Ces êtres n'ont d'autres références que la vie, cette vie que nous pensons avoir domestiquée par la morale et l'ordre social, mais que le désordre social de la misère restitue à ses virtualités premières, à une sorte de paradis terrestre infernal dont une épée de feu interdit la sortie.

Il est absurde de reprocher à Bunuel un goût pervers de la cruauté. Il est vrai qu'il semble choisir ses situations pour leur paroxysme d'horreur. Quoi de plus atroce qu'un enfant lapidant un aveugle, sinon un aveugle se vengeant d'un enfant ? Le corps de Pedro tué par Jaïbo sera jeté dans un terrain vague, sur la décharge des ordures ménagères, parmi les chats crevés et les boîtes de conserves, et ceux qui s'en débarrasseront ainsi sont précisément parmi les rares êtres qui lui voulaient du bien, une fillette et son père. Mais la cruauté n'est pas de Bunuel, il se borne à la révéler dans le monde. S'il choisit le plus atroce, c'est que le vrai problème n'est pas de savoir qu'il existe aussi du bonheur mais jusqu'où peut aller la condition humaine dans le malheur ; c'est de sonder la cruauté de la création. Ce propos était déjà sensible dans le reportage sur les Hurdes. Il importait peu que cette misérable peuplade fût ou non vraiment représentative de la misère du paysan espagnol — elle l'était sans

doute — mais d'abord de la misère humaine. Ainsi, entre Paris et Madrid, il était possible d'atteindre les limites de la déchéance humaine. Non point au Thibet, en Alaska ou en Afrique du Sud, mais quelque part dans les Pyrénées, des hommes comme vous et moi, héritiers de la même civilisation, de la même race, étaient devenus ces crétins gardeurs de porcs et mangeurs de cerises vertes, trop abrutis pour chasser les mouches de leur visage. Il importe peu que cela soit une exception ; seulement que cela puisse être. Le surréalisme de Bunuel n'est que le souci d'atteindre le fond de la réalité ; qu'importe que nous y perdions le souffle comme un plongeur lesté de plomb et qui s'affole de ne point rencontrer le sable sous son talon. L'onirisme du *Chien andalou* est une plongée dans l'âme humaine comme *Terre sans pain* et *Los Olvidados* une exploration de l'homme en société.

Mais la « cruauté » de Bunuel est tout objective, elle n'est qu'une lucidité et rien moins qu'un pessimisme ; si la pitié est exclue de son système esthétique, c'est qu'elle l'enveloppe de toute part. Du moins cette remarque est-elle vraie de *Los Olvidados*, car il me semble bien discerner de ce point de vue une évolution depuis *Terre sans pain*. Le reportage sur les Hurdes n'était pas dépourvu d'un certain cynisme de complaisance dans l'objectivité ; le refus de l'apitoiement y prenait la valeur d'une provocation esthétique. *Los Olvidados* au contraire est un film d'amour et qui requiert l'amour. Rien de plus opposé au pessimisme « existentialiste » que la cruauté de Bunuel. Parce qu'elle n'élude rien, qu'elle ne concède rien, qu'elle ose débrider la réalité avec une obscénité chirurgicale, elle peut retrouver l'homme dans toute sa grandeur et nous contraindre, par une sorte de dialectique pascalienne, à l'amour et à l'admiration. Paradoxalement, le sentiment majeur qui se dégage de *Las Hurdes* et de *Los Olvidados* c'est celui de l'immarcescible dignité humaine. Il y a dans *Terre sans pain* une mère immobile tenant sur ses genoux le corps de son enfant mort, mais ce visage de paysanne abrutie par la misère et la douleur a toute la beauté d'une Pietà espagnole, il est confondant de noblesse et d'harmonie. De même, dans *Los Olvidados*, les visages les plus hideux ne cessent pas d'être à l'image de l'homme. Cette présence de la beauté dans l'atroce (et qui n'est point seulement la beauté de l'atroce), cette pérennité de la noblesse humaine dans la déchéance, retourne dialec-

tiquement la cruauté en acte d'amour et de charité. Et c'est pourquoi *Los Olvidados* ne suscite pas dans le public de complaisance sadique ou d'indignation pharisienne.

Si nous avons évoqué au passage le surréalisme dont Bunel est historiquement l'un des rares représentants valables, c'est qu'il n'était pas possible d'éluder cette référence. Mais nous voudrions pour finir souligner son insuffisance. Par-delà les influences accidentelles (et sans doute heureuses et enrichissantes), c'est toute une tradition espagnole qui se conjugue chez Bunuel avec le surréalisme. Ce goût de l'horrible, ce sens de la cruauté, cette recherche des aspects extrêmes de l'être, c'est aussi l'héritage de Goya, de Zurbaran, de Ribera, de tout un sens tragique de l'humain que ces peintres ont précisément manifesté dans l'expression de la plus extrême déchéance humaine : celle de la guerre, de l'infirmité, de la misère et de ses pourritures. Mais leur cruauté à eux aussi n'était que la mesure de la confiance qu'ils faisaient à l'homme et à la peinture.

III

« ALLEMAGNE ANNÉE ZÉRO [1] »

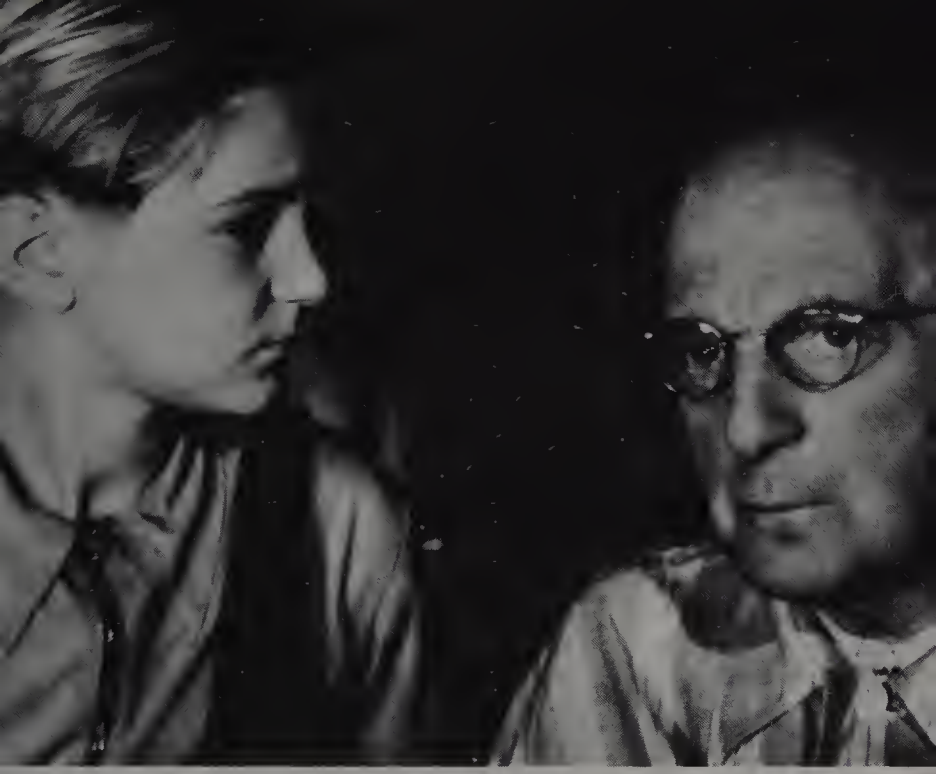
Le mystère nous fait peur et le visage de l'enfant provoque un désir contradictoire. Nous l'admirons à proportion de sa singularité et de ses caractères spécifiquement puérils. D'où le succès de Mickey Rooney et la prolifération des taches de rousseur sur la peau des jeunes vedettes américaines. Le temps de Shirley Temple, qui prolongeait indûment une esthétique théâtrale, littéraire et picturale, est bien fini. Les enfants de cinéma ne doivent surtout plus ressembler à des poupées de porcelaine, ni à des Enfants-Jésus de la Renaissance. Mais, d'un autre côté, nous souhaitons être rassurés contre le mystère et nous attendons inconsidérément de ces visages qu'ils reflètent des sentiments que nous connaissons bien parce qu'ils sont les nôtres. Nous leur demandons des signes de complicité et le public se pâme et tire vivement son mouchoir quand l'enfant traduit les sentiments habituels aux adultes. Ainsi c'est nous que nous cherchons à contempler en eux : nous, plus l'innocence, la maladresse, la naïveté que nous avons perdues. Le spectacle nous attendrit, mais n'est-ce pas aussi sur nous que nous pleurons ?

A de très rares exceptions près (*Zéro de conduite*, par exemple, où l'ironie tient une telle place) les films d'enfants spéculent à fond sur l'ambiguïté de notre intérêt pour les petits d'hommes. A y réfléchir un peu, ils traitent l'enfance comme si précisément elle était accessible à notre connaissance et à notre sympathie, ils sont réalisés sous le signe de l'anthropomorphisme. *Quelque part en Europe* n'échappe pas à la règle, au contraire. Radvanyi en a joué avec une

1. *Esprit*, 1949.

diabolique habileté : je ne lui reprocherai pas sa démagogie dans la mesure où j'accepte le système. Mais si j'y vais de ma larme comme tout le monde, je vois bien que la mort du jeune gamin de dix ans, abattu tandis qu'il joue la Marseillaise à l'harmonica, n'est si émouvante qu'autant qu'elle ressemble à notre conception adulte de l'héroïsme. L'atroce exécution du chauffeur de camion avec un nœud coulant de fil de fer possède, par contre, à cause de son but dérisoire (un quignon de pain et un morceau de lard pour dix gamins affamés), quelque chose d'inexplicable et d'imprévu, qui relève du mystère irréductible de l'enfance. Mais, dans l'ensemble, le film utilise beaucoup plus notre sympathie pour les sentiments compréhensibles et visibles des enfants.

L'originalité profonde de Rossellini est de s'être délibérément refusé tout recours à la sympathie sentimentale, toute concession à l'anthropomorphisme. Son gosse a onze ou douze ans, il serait aisé et même souvent normal que le scénario et le jeu nous mettent dans le secret de sa conscience. Or, si nous savons quelque chose sur ce que pense et ressent cet enfant, ce n'est jamais par des signes directement lisibles sur son visage, pas même par son comportement, car nous ne le comprenons que par recoupements et conjectures. Certes, le discours du maître d'école nazi est directement à l'origine de l'assassinat du malade inutile (« il faut que les faibles laissent la place pour que vivent les forts »), mais quand il verse le poison dans le verre de thé, nous chercherions en vain sur son visage autre chose que de l'attention et du calcul. Nous n'en pouvons pas plus conclure à son indifférence et à sa cruauté qu'à son éventuelle douleur. Un instituteur a prononcé devant lui certaines paroles, elles ont cheminé dans son esprit et l'ont amené à cette décision, mais comment, au prix de quel conflit intérieur ? Ce n'est pas l'affaire du cinéaste, mais celle de l'enfant. Rossellini ne pouvait nous en proposer une interprétation qu'au prix d'un truquage, en projetant sa propre explication sur l'enfant et en obtenant de lui qu'il la reflète à notre propre usage. C'est évidemment dans le dernier quart d'heure du film que triomphe l'esthétique de Rossellini tout au long de la quête de l'enfant à la recherche d'un signe de confirmation et d'assentiment jusqu'au suicide au bout de cette trahison du monde. L'instituteur refuse d'abord d'assumer quelque responsabilité que ce soit dans le geste de ce disciple compromettant. Rejeté à la rue, le gosse



Allemagne année zéro : « Les signes du jeu et de la mort peuvent être les mêmes sur un visage d'enfant. »

marche, marche, cherchant de-ci de-là, parmi les ruines ; mais les uns après les autres, gens et choses l'abandonnent. Sa petite amie est avec les copains ; ces enfants qui jouent ramassent leur ballon à son approche. Pourtant les gros plans, qui rythment cette course interminable, ne nous révèlent jamais rien d'autre qu'un visage soucieux, réfléchi, inquiet peut-être, mais de quoi ? D'une affaire de marché noir ? D'un couteau échangé contre deux cigarettes ? De la raclée qu'il peut prendre en rentrant ? Seul l'acte final nous en donnera rétrospectivement la clef. C'est que tout simplement les signes du jeu et de la mort peuvent être les mêmes sur un visage d'enfant, les mêmes du moins pour nous

qui ne pouvons percer son mystère. L'enfant saute à cloche-pied sur le bord d'un trottoir ébréché, il ramasse dans les pierres et les aciers tordus un bout de fer rouillé qu'il manie comme un revolver, il vise à travers un créneau de ruine : tac, tac, tac..., sur une cible imaginaire, puis exactement avec la même spontanéité de jeu pose le canon imaginaire sur sa tempe. Le suicide enfin ; le gosse a escaladé les étages éventrés de l'immeuble qui se dresse en face de chez lui ; il regarde l'espèce de camion corbillard qui vient prendre le cercueil et s'en va, laissant là la famille. Une poutre de fer traverse obliquement l'étage crevé, offrant sa pente de tobogan ; il glisse sur son fond de culotte et saute dans le vide. Son petit corps est là maintenant, en bas, derrière ce tas de pierres au bord du trottoir ; une femme pose son cabas pour s'agenouiller près de lui. Un tram passe avec un bruit de ferraille ; la femme s'est adossée au tas de pierres, les bras pendants dans l'attitude éternelle des Pietà.

On voit bien comment Rossellini a été amené à traiter de cette manière son personnage principal. Cette objectivité psychologique était dans la logique de son style. Le « réalisme » de Rossellini n'a rien de commun avec tout ce que le cinéma (sauf celui de Renoir) a donné jusqu'alors de réaliste. Ce n'est point un réalisme du sujet, mais du style. Il est peut-être le seul metteur en scène au monde à savoir nous intéresser à une action tout en la laissant objectivement sur le même plan de mise en scène que son contexte. Notre émotion y est pure de toute sentimentalité, c'est qu'elle a été contrainte de se réfléchir sur notre intelligence. Ce n'est pas l'acteur qui nous émeut, ni l'événement, mais le sens que nous sommes contraints d'en dégager. Dans cette mise en scène, le sens moral ou dramatique n'est jamais apparent à la surface de la réalité ; pourtant nous ne pouvons éviter de savoir quel il est si nous avons une conscience. N'est-ce point là une solide définition du réalisme en art : contraindre l'esprit à prendre parti sans tricher avec les êtres et les choses ?

IV

« LES DERNIÈRES VACANCES [1] »

Pour quelques dizaines de personnes dans Paris, romanciers, poètes, directeurs de revues, acteurs, metteurs en scène de théâtre ou de cinéma, critiques, peintres, producteurs indépendants dont la plupart se rencontraient déjà entre l'Odéon, la rue du Bac et la Seine (bien avant l'invasion existentialiste, quand les Deux Magots étaient encore une centrale littéraire et qu'on allait au café de Flore pour rencontrer Renoir, Paul Grimaud ou Jacques Prévert), pour quelques dizaines de personnes, dis-je, dans le Paris des Lettres, des Arts et de l'amitié, existait dès avant la guerre un cas Roger Leenhardt. Ce petit homme mince, légèrement voûté comme sous le faix d'on ne sait quelle lassitude idéale, ce petit homme, donc, occupait aux frontières de la littérature et du cinéma français une place discrète, insolite et exquise.

Ils sont quelques-uns à tenir à juste titre Roger Leenhardt pour l'un des plus brillants critiques et esthéticiens du cinéma parlant et à savoir qu'il le fut avec deux bons lustres d'avance (cf. articles de la revue *Esprit* 1937 et ses conférences à la radio, même année). Pour d'autres, Leenhardt est d'abord un romancier qui n'a jamais tout à fait fini ses romans ; pour d'autres encore, un curieux poète des affaires qui, après avoir risqué l'aventure et consommé sa ruine financière dans la culture intensive du cédrat (en Corse), s'est fait producteur de courts métrages pour satisfaire les subtils complexes qui le liaient au cinéma. Je soupçonne Roger Leenhardt d'être producteur comme il est critique,

1. *Revue du Cinéma*, juin 1948, paru sous le titre : « Le style c'est l'homme même. »

juste assez pour ne pas s'avouer metteur en scène. Nous le vîmes, dix ans durant, tourner autour du cinéma, feindre de l'oublier, parfois le mépriser et le rattraper d'un mot au détour nonchalant de quelqu'une de ces admirables conversations où Leenhardt joue des idées comme le chat de la souris. D'aucuns se demandaient aussi si Leenhardt pourrait jamais aborder le « grand film », s'attaquer à l'œuvre majeure que la forme de son intelligence semblait peut-être vouer d'avance à l'échec. Avec Leenhardt on eût même été tenté de trouver dommage que cette source d'idées vives se compromît à la réalisation.

Je soupçonne du reste Leenhardt de s'être décidé à accepter la proposition de son ami et producteur Pierre Gerin, dans la mesure où réaliser un film est encore une manière de poser une idée : celle de la création, de façon à peine moins intellectuelle que l'aventure du cédrat au cœur de la Méditerranée.

Si je m'attarde ainsi à la personnalité de Roger Leenhardt avant de parler des *Dernières vacances*, c'est qu'elle me paraît en certains sens plus importante que le film. D'abord parce que l'essentiel de Leenhardt passera toujours dans sa conversation et que son œuvre, si importante qu'elle soit, n'en sera jamais qu'un sous-produit. Ses chefs-d'œuvre, Roger Leenhardt nous les a peut-être donnés, sous une forme mineure, dans les commentaires des courts métrages qu'il a réalisés ou produits. Vous souvient-il, par exemple, de ce documentaire sur le vent où apparaissait, sur une garrigue brûlée de soleil et de mistral, la haute silhouette de Lanza del Vasto ? Mais je ne veux même pas parler du texte, encore que celui de *Naissance du Cinéma* soit admirable, je pense seulement à la diction, au timbre et à la modulation de la voix qui fait de Leenhardt le meilleur commentateur du cinéma français. Tout Leenhardt est dans cette voix intelligente et incisive que la mécanique du micro ne parvient jamais à corroder tant elle s'identifie avec le mouvement même de l'esprit. Leenhardt avant tout est un homme de parole. Elle seule est assez mobile, assez souple, assez intime pour absorber et traduire sans dégradation d'énergie appréciable la dialectique de Roger Leenhardt, en conserver la vibration dans cette diction sans ombre où la clarté tremble avec passion.

N'eût-il jamais réalisé de grands films, Roger Leenhardt serait déjà l'une des personnalités les plus attachantes et

les plus irremplaçables du cinéma français. Une sorte d'éminence grise de la chose cinématographique. L'un des rares hommes qui, après la génération des Delluc et des Germaine Dulac, ont fait que le cinéma français ait une conscience.

Il semblait donc que le caractère même de Leenhardt lui réservât de ne point s'aventurer trop loin de cette zone franche aux frontières de la création et de la production, de ne point passer de cette semi-internationalité de Saint-Germain-des-Prés où tout est possible en paroles, au monde implacable et stupide des Champs-Élysées soumis à l'Inquisition sans appel du succès et de l'argent.

Écrivons-le parce que c'est justice : il faut savoir gré à Pierre Gerin d'avoir tendu à Roger Leenhardt, de la rive droite à la rive gauche, le pont de sa confiance et de son amitié.

Je puis le dire maintenant : nous avions très peur. D'abord sans doute parce qu'un échec nous eût peiné dans notre affection sinon dans notre estime, mais plus encore parce que Leenhardt allait, après quelques-uns, porter lui aussi témoignage sur l'un des plus graves problèmes de la création cinématographique. En dépit de sa familiarité intellectuelle avec le film, en dépit de son expérience de producteur et de réalisateur de courts métrages, Leenhardt s'avançait dans le cinéma sans armes, vierge de technique du studio. Il n'avait pratiquement jamais dirigé d'acteurs. Et voici qu'il allait lui falloir d'emblée maîtriser tous les monstres contre lesquels le syndicat, à défaut des producteurs, protège soigneusement le réalisateur novice. Leenhardt était virtuellement chargé de répondre à la question : un auteur peut-il au cinéma aller droit à son style, soumettre en quelques jours d'apprentissage toute la technique à sa volonté et à ses intentions, faire une œuvre à la fois belle et commerciale sans en passer par les rites d'un long apprentissage technique ? Nous n'attendions pas de Leenhardt un film « bien fait », mais une œuvre signée qui réalisât enfin sur un mode majeur quelque chose du monde qu'il porte en lui. Il en est d'autres exemples, mais ils ne sont pas si nombreux. Mis à part le cas tout différent de Renoir, qui est sans doute avec Méliès et Feuillade le seul homme-cinéma dont la France ait eu le privilège, il n'est guère que Cocteau et Malraux pour avoir su soumettre du premier coup la technique à leur style. A Hollywood, l'aventure toute chaude d'Orson Welles prouve du reste ce que peut gagner la technique à se laisser

violenter par le style. Allait-elle se refuser à l'un des hommes les plus intelligents du cinéma français ?

Leenhardt a eu la prudence de se donner le maximum des difficultés ; le pire était, dans ces circonstances, le plus sûr. Aussi Leenhardt a-t-il écrit (avec son beau-frère et ami intime le regretté Roger Breuil) son scénario et son dialogue. Le sujet lui-même était d'une ténuité toute romanesque et l'interprétation posait des problèmes quasi insolubles.

L'idée initiale est très simple, très belle et pourrait sortir d'un roman de Giraudoux. Vers quinze ou seize ans, il arrive que la fille conquière sur le garçon une maturité psychologique que celui-ci mettra plusieurs années à rattraper. L'arrivée d'un jeune architecte parisien, chargé de l'achat de la propriété familiale, fait brutalement prendre conscience à Juliette de son destin de femme et l'écarte momentanément de son cousin Jacques qui sent confusément, dans sa jalousie puérile, que Juliette lui échappe, qu'elle passe du côté des grandes personnes et qu'il lui faut à son tour, mais plus lentement et plus douloureusement, se frayer son chemin au pays des hommes. Ces dernières vacances lui auront appris à distinguer la brûlure de la dernière gifle d'une mère, de la première gifle d'une femme.

Mais le thème de la fin de l'enfance, Leenhardt l'a lié intimement à celui de la fin d'une famille et d'une certaine société : de cette bourgeoisie protestante dont trois générations de sécurité matérielle et de richesse laborieusement acquise ont fait une manière d'aristocratie. Environ 1930, au lendemain de l'autre guerre, la décadence est déjà commencée. Les deux aventures, celle des enfants et celle de leurs parents, ont un terrain commun : ce domaine devenu trop lourd aux héritiers et qu'il va falloir vendre à une entreprise hôtelière.

Ce parc, où Jacques et Juliette auront reçu leur première leçon d'amour, est aussi le produit d'une géographie humaine très précise, avec ses bassins de rocaille, ses grandes pelouses dont on récolte le foin, son allée de bambous, sa flore d'araucarias, de cèdres bleus, de magnolias grandiflora, où le chêne vert est la seule essence qui rappelle les garrigues cévenoles, il est la sécrétion de la propriété bourgeoise telle qu'elle se rencontre en vingt autres provinces françaises. Lieu clos, paradis artificiel et objet aussi désuet et insolite dans ces terres brûlées de soleil et jalonnées de ruines romaines que les robes de guipure et les travaux de

Les dernières vacances. La fin de l'enfance.

perle de tante Nelly. Il est le symbole de trois ou quatre générations bourgeoises, dont le charme et la grandeur auront tout de même été, en trois quarts de siècle, de se créer tout à la fois un style de vie et un style de propriété. Mais ce merveilleux bourgeois est devenu encore plus anachronique dans les soucis des parents que dans les jeux des enfants.

On peut à ce propos se demander pourquoi le cinéma français n'a pas plus exploité jusqu'ici le thème du « domaine familial » auquel la littérature, de *Dominique* au *Grand Meaulnes*, doit pourtant quelques-uns de ses chefs-d'œuvre et de nombreux romans très estimables. Mais il est plus curieux de constater que la bourgeoisie, dont les mœurs et la décadence font la matière des neuf dixièmes de la grande production romanesque française de Balzac à Marcel Proust, ait si peu intéressé les cinéastes que, du *Chapeau de paille d'Italie* à *Douce* et au *Diable au corps*, on ne puisse guère citer comme film « bourgeois » que l'éternelle et merveilleuse *Règle du jeu*.

Notons au passage combien Leenhardt s'est encore compliqué la tâche en situant son action entre 1925 et 1930. Audace discrète, mais intéressante, puisque non content de se refuser les prestiges classiques du dépaysement 1900, il lui fallait au contraire affronter la difficulté de montrer des costumes peu seyants et trop proches de nous pour ne pas courir le risque du ridicule.

Le problème de l'interprétation était d'une solution plus délicate encore. Quinze ans est l'âge ingrat du cinéma (alors qu'il est au contraire l'âge d'élection du roman) parce qu'il ne faut plus compter sur la grâce animale de l'enfance et que peu d'acteurs professionnels possèdent le naturel suffisant. Dans *Le Diable au corps*, Autant-Lara a joué à la limite de l'âge immédiatement supérieur. Le scénario des *Dernières vacances* ne le permettait pas. Leenhardt a été récompensé de son audace : la jeune Odile Versois, dont ce sont les débuts à l'écran, et Michel François, qui porte aisément les culottes courtes, sont l'un et l'autre presque parfaits. Ils dominent en tout cas l'interprétation adulte. Celle-ci est assurément la cause des principales faiblesses du film. Pierre Dux, en particulier, n'est pas du tout le personnage un peu faible mais au fond bon enfant et bon vivant qu'appelait le scénario. Berthe Bovy manque de simplicité et Christiane Barry n'a pas suffisamment de qualités pour

jouer la belle cousine divorcée. On peut aussi reprocher à Leenhardt le changement de ton de la fin du film. Les deux premiers tiers, surtout consacrés à l'aventure de Jacques et Juliette, sont d'une admirable venue, j'allais dire : romanesque. Le dernier, au contraire, où l'accent est porté sur l'intrigue amoureuse esquissée entre Pierre Dux et Christiane Barry, évite de peu le ton du vaudeville à certains moments. Peut-être le scénariste a-t-il ici manqué d'audace et de souffle.

Mais, si intéressant en lui-même et en grande partie si nouveau que soit le scénario de Roger Leenhardt, c'est beaucoup plus à mon sens le style de la mise en scène qui doit retenir l'attention. Il ne manquera pas de techniciens chevronnés pour le trouver pauvre, sinon maladroit. Le public n'y remarquera rien qu'une sorte de dénuement des effets techniques qu'il prendra aussi plus ou moins consciemment pour de la pauvreté. C'est qu'on ne sait presque plus, ou presque pas encore, ce qu'est le style au cinéma. En réalité, sur cent films, il en est bien quatre-vingt-dix-huit dont la technique de découpage est rigoureusement identique, en dépit d'illusoires procédés de « style ». Un film de M. Christian Jaque ou même de M. Duvivier ne se reconnaît pas à son style, mais seulement à l'emploi plus ou moins fréquent de certains effets parfaitement classiques auxquels ils ont simplement apporté quelques perfectionnements personnels. En revanche, les films de Renoir découpés, la plupart du temps, en dépit du bon sens et au mépris de toutes les grammaires, sont le style même. Leenhardt n'était pas homme à mépriser la forme ni même les règles, et je ne prétends point qu'on ne sente pas parfois une certaine gaucherie dans la solution d'un problème du découpage qu'un peu plus d'expérience lui eût permis de résoudre, mais, pour l'essentiel, il a parfaitement trouvé son style et la technique adéquate. Sa phrase cinématographique a une syntaxe et un rythme discrètement personnels et sa clarté ne doit pas tromper sur son originalité. Avec un sens admirable de la continuité concrète de la scène, Leenhardt sait en dégager à temps le détail significatif sans renoncer pour autant à la liaison aux ensembles.

Romancier, Leenhardt eût été moraliste. L'écriture cinématographique retrouve en quelque sorte ici et par ses moyens propres, cette syntaxe de la lucidité qui caractérise tout un classicisme romanesque français, de *La Princesse*

de Clèves à *L'Étranger*. Considéré comme descriptif, le découpage des *Dernières vacances* pourrait en effet souvent paraître élémentaire, mais il est d'abord le mouvement d'une pensée où se retrouvent précisément résolues esthétiquement les contradictions les plus frappantes de la personnalité de Roger Leenhardt. S'il fallait chercher des références plastiques au lieu que littéraires, je comparerais les meilleures scènes des *Dernières vacances* à ces gravures où l'observation du détail tire précisément sens et valeur de la clarté linéaire du trait. Partiellement influencé par Renoir (sa caméra sait ne jamais tuer la scène sous un scalpel de vivisection), Leenhardt s'en sépare pourtant, sans le renier, parce qu'il ne renonce jamais tout à fait à comprendre l'événement, c'est-à-dire à le juger. Le protestantisme héréditaire de l'auteur ne se décèle pas seulement dans la matière même du scénario et le cadre cévenol de l'action, il contribue à informer le découpage, il lui impose une morale dont Renoir — et c'est au reste ce qui fait son charme — est entièrement dépourvu.

Il est à craindre que cette œuvre discrète, dont rien dans le scénario et la mise en scène ne recourt à des prestiges spectaculaires, et qui a été réalisée avec de faibles moyens, ne bénéficie pas de toute l'attention qu'elle mérite. Du moins le pourrions-nous penser d'après la froideur persistante avec laquelle les commissions de sélection ont écarté *Les Dernières vacances* de toutes les compétitions internationales en 1947.

C'est que sa nature esthétique est essentiellement romanesque. Leenhardt a fait en film le roman qu'il aurait pu écrire. Aussi paradoxal que cela paraisse, l'attention du public et même de la critique serait à priori beaucoup plus favorable s'il s'agissait d'une adaptation. *Les Dernières vacances* s'intégrant tout naturellement et sans qu'on y prenne garde dans une tradition littéraire, on ne remarque plus ce que son existence cinématographique peut avoir d'insolite et de profondément original. Je ne vois guère que Malraux qui, dans un type de roman radicalement différent, nous ait fait sentir cette équivoque de l'œuvre cinématographique qui pouvait être littéraire. Qu'on ne s'y trompe pas : *Sierra de Teruel* est le contraire d'une adaptation. Le film et le livre sont la réfraction dans deux matières esthétiques différentes du même projet créateur, ils sont sur le même plan d'existence esthétique. Si Malraux n'avait pas

écrit *L'Espoir* (terminé après le film), nous n'en aurions pas moins sur l'écran quelque chose qui aurait pu être un roman. C'est bien ce sentiment que nous donnent *Les Dernières vacances*. Or tout ce qui depuis dix ans compte réellement dans la production mondiale, de *La Règle du jeu* à *Citizen Kane* et à *Païsa*, n'est-ce pas précisément des romans (ou des nouvelles) qui ont préféré être des films ? Et n'est-ce pas à ces mutations esthétiques (qui ne sont point, je le répète, adaptations ou transpositions) que le langage cinématographique doit, depuis le même temps, ses plus incontestables progrès ?

Deuxième Partie

ÉROTISME

I

ENTOMOLOGIE DE LA PIN-UP GIRL [1]

Et d'abord ne pas confondre la pin-up girl avec l'imagerie pornographique ou galante qui remonte à la nuit des temps. La pin-up girl est un phénomène érotique très précis, quant à la forme et à la fonction.

Définition et morphologie.

Née de la guerre pour les soldats américains essaimés pour un long exil aux quatre coins du monde, la pin-up girl est rapidement devenue un produit industriel aux normes bien déterminées, d'une qualité aussi stable que celle du beurre de cacahuète ou du chewing-gum. Rapidement mise au point, comme la jeep, au milieu des besoins exacts de la sociologie militaire américaine moderne, elle est le produit parfaitement harmonisé d'influences raciales, géographiques, sociales et religieuses données.

Physiquement, cette Vénus américaine est une grande fille jeune et vigoureuse, au corps long et fuselé, magnifique exemplaire ethnique d'une race de grande taille. Très différente de l'idéal grec aux jambes et au torse plus courts, elle se distingue ainsi nettement des Vénus européennes. Peu de hanches : la pin-up n'évoque pas les maternités. Mais remarquons surtout la fermeté raisonnablement opulente de la poitrine. L'érotisme américain, et consécutivement cinématographique, semble bien être passé, au cours de ces dernières années, de la jambe au sein.

---

1. *L'Écran Français*, 17 décembre 1946.

La démonstration de Marlène Dietrich et de ses jambes au galbe d'une perfection quasi abstraite, le succès d'une Rita Hayworth et celui, de scandale, d'une Jane Russel dans *The Outlaw*, le film de Howard Hugues, dont une publicité aérienne élargit à la dimension des nuages les rondeurs jumelées, sont le signe de ce vaste déplacement dans la géographie du sex-appeal, ou plutôt, car le terme est déjà désuet, du « man-appeal ». L'avant-garde de l'attrait féminin est aujourd'hui au niveau du cœur. J'en veux pour preuve les échos qui nous parviennent d'Hollywood et le procès que Paulette Goddard a, nous dit-on, intenté à un journaliste pour avoir osé écrire qu'elle avait des seins en caoutchouc.

Une anatomie adéquate, un corps jeune et vigoureux, à la poitrine fermement provocante, ne sauraient pourtant définir la pin-up girl. Il lui faut encore cacher ce sein que nous ne saurions voir. Car une habile censure vestimentaire est peut-être plus essentielle encore que les plus sûres affirmations anatomiques.

Le vêtement typique de la pin-up est le maillot de bain deux pièces, c'est-à-dire qu'il coïncide avec les limites que la mode et la pudeur sociales de ces dernières années autorisent. Toutefois une infinie variété de déshabillés suggestifs, n'excédant pas d'ailleurs certaines frontières rigoureusement définies, peuvent également faire valoir, en les cachant savamment, les avantages de la pin-up girl. Nous aurions, pour notre part, tendance à considérer ces épices comme une décadence : la contamination de la pure pin-up par l'imagerie galante traditionnelle ? Quoi qu'il en soit, il est trop évident que les voiles dont se pare la pin-up girl ont un double objet : satisfaire à la censure sociale d'un pays protestant qui n'aurait pas permis le développement à l'échelle industrielle et quasi officielle de la pin-up ; mais en même temps spéculer sur cette censure et l'utiliser comme un excitant supplémentaire. L'exact équilibre entre les exigences de la censure et le maximum d'avantages qu'on peut en tirer, sans retomber dans une impudeur trop provocante pour l'opinion publique, définit l'existence de la pin-up girl et la distingue très précisément de la carte postale galante grivoise ou pornographique.

Sur la science de ces déshabillés provocants on a raffiné. Il suffit aujourd'hui à Rita Hayworth de se déganter pour tirer d'une salle américaine des sifflets admiratifs.

Gilda : « Il suffit à Rita Hayworth de se déganter pour tirer d'une salle américaine des sifflets admiratifs. »

[Photo Virginia van Upp.]

Métamorphose de la pin-up girl.

La multiplication et l'absurdité des décors supplémentaires qui s'opposent aujourd'hui à la simplicité juvénile et « unsophisticated » des premières pin-up, pourraient s'expliquer par l'obligation pour le dessinateur ou le photographe de varier la présentation. Il existe quelques milliers de façons de montrer une belle fille en maillot de bain, certainement pas quelques centaines de mille. Mais nous voyons plutôt dans cette évolution une désagrégation de l'idéal de la pin-up girl.

Fait de guerre, instrument de guerre, la pin-up a perdu avec la paix l'essentiel de sa raison d'être. La récupération de ce mythe guerrier le décompose en ses deux éléments constituants : l'érotisme et la morale. D'une part, la pin-up girl tend à retourner à l'imagerie galante avec toutes ses hypocrites complications vestimentaires, d'autre part, aux vertus familiales consécutives à la démobilisation. Aussi, organise-t-on aujourd'hui en Amérique des concours de « pin-up mothers » et de « pin-up babies ». Enfin la publicité des boissons toniques, du chewing-gum ou des cigarettes s'emploie à reconvertir les divers surplus récupérables pour la production de paix.

Philosophie de la pin-up girl.

Dans une histoire générale de l'érotisme, et plus précisément dans une histoire de l'érotisme dans ses rapports avec le cinéma, la pin-up girl réalise l'idéal sexuel du monde futur. Dans *Le Meilleur des Mondes*, Aldous Huxley nous avertit que, les enfants se faisant en flacon, les rapports entre les hommes et les femmes, désormais stériles, n'auront d'autres fins que le plaisir, plaisir que ne frapperait plus aucun interdit. L'idéal de la beauté et l'attirance sexuelle féminins sont très joliment synthétisés par Huxley, à l'aide d'une épithète à la fois tactile, musculaire et visuelle : l'adjectif « pneumatic ». La « pneumatic-girl » d'Aldous Huxley n'est-elle pas comme l'archétype dans le futur de la pin-up girl selon M. Varga ? Dans une guerre d'invasion lointaine qui se prolonge, l'idéal féminin est nécessaire-

ment sous le signe de l'imagination, de la stérilité et du jeu. La pin-up girl est l'expression de cet idéal, poussé jusqu'à la pureté et l'ampleur d'un mythe, dans une société où le protestantisme exerce cependant une vigilante censure.

La pin-up et le cinéma.

Si nous n'avons guère parlé du cinéma, c'est que la pin-up girl ne lui appartient pas en priorité. La pin-up n'est pas née sur l'écran, mais sur la couverture des magazines, sur les dépliants de *Esquire*, la page à découper du *Yank*. Ensuite le cinéma s'est approprié cette mythologie érotique et, très vite, la vedette américaine s'est mise à ressembler aux dessins de Varga.

L'écran avait pour lui, dans ce domaine, une déjà solide tradition. Les femmes à maillot collant qui peuplent les constellations des ciels truqués de Georges Méliès procédaient, elles aussi, d'une imagerie naïvement érotique, où triomphait, aux environs de 1900, la princesse de Caraman-Chimay. Un peu plus tard, en Amérique, Mack Sennett, en avisé précurseur, comprend toute la popularité du maillot de bain, mais les évolutions collectives de ses bathing-beauties, assez proches du music-hall, n'annoncent pas encore l'individualisation future de la pin-up et de la star. Le cinéma, depuis ses origines, était donc prédisposé à l'utilisation de la pin-up, et réciproquement à renforcer dans l'imagination et le goût du public l'idéal féminin qu'elle représente.

Ce qui précède laisse sans doute suffisamment entendre que nous ne tenons pas en très haute estime cette variété d'érotisme cinématographique. Issu de circonstances historiques très particulières, l'idéal féminin de la pin-up girl, en dépit de son apparente vigueur anatomique, est en définitive très artificiel, équivoque et sans profondeur. Fruit d'une sociologie accidentelle, celle de la guerre, elle n'est rien de plus qu'une sorte de chewing-gum de l'imagination. Produite en série, standardisée par Varga, aseptisée par la censure, la pin-up girl représente certainement une régression qualitative de l'érotisme cinématographique. Lilian Gish, du *Lys brisé* ; Dietrich de *L'Ange bleu* ; Garbo, aujourd'hui Ingrid Bergmann, c'est tout de même autre chose que Rita Hayworth !

En 1931, les stars se nourrissaient de pamplemousses et

cachaient leur poitrine. En même temps, le raz-de-marée de la censure Hays déferlait sur Hollywood. Quoique apparemment opposé, le danger était au fond le même : l'inauthenticité. L'érotisme cinématographique s'anémiait dans l'artifice et l'hypocrisie. C'est alors qu'apparut Maë West. La Maë West que nous attendons n'aura sans doute pas les formes plantureuses de Fifi Peau de Pêche. Aussi bien, n'aura-t-elle pas à réagir contre les mêmes artifices et les mêmes hypocrisies, mais, scandaleuse ou pudique, réservée ou provocante, le cinéma américain n'attend d'elle qu'un peu plus d'authenticité.

II

« THE OUTLAW [1] »

La meilleure ne vaut pas un bon cheval

The Outlaw (Le Banni) était précédé d'une réputation scandaleuse qui le destinait à la fois à la déception du public et à la sévérité de la critique. De fait, le film n'a pas tenu très longtemps l'affiche. Le même public qui se battait les premiers jours pour entrer, sifflait dans la salle les scènes où il estimait que le plus intéressant lui était caché. Il se jugeait volé. Quant à la presse écrite, elle a adopté, dans son ensemble, un ton indulgent et amusé. Il eût été incompatible avec sa dignité de manifester du dépit. Un critique en a vu d'autres que l'absence des seins de Jane Russel. Il savait bien d'avance, au demeurant, de quoi il retournait, et qu'il eût été naïf d'en attendre plus des Américains. Les plus agressifs ne mirent pas beaucoup de conviction à voir là un exemple supplémentaire de l'abrutissement et de la standardisation hollywoodienne. L'argument était trop facile contre l'hypocrisie du moralisme américain ; il était trop facile aussi de prôner les bonnes vieilles poitrines françaises, celles des nonnes de Rabelais, des servantes de Molière, voire même des contes galants du XVIII[e] contre cet érotisme de conserve, fallacieux et insipide comme ces fruits de Californie qui découragent les vers eux-mêmes. Je ne pense même pas que personne y ait vu la main d'un Plan Marshall en passe de remplacer les poitrines bien réelles de Jacqueline Pierreux ou de Dany Robin par le pneumatisme décevant de Jane Russel. Il faut le reconnaître, *Le Banni* a presque sombré dans une indifférence générale.

1. *Revue du Cinéma*, août 1948.

Je ne sais si je me trompe, mais je ne suis pas loin de voir dans le peu d'attention qu'on a accordé au film de Howard Hughes, d'abord une grave injustice et ensuite une tacite conspiration du silence. Le ton négligent dont on l'a exécuté en quelques lignes, l'absence même de passion dont on a fait preuve, me paraissent plus affectés que sincères. Je crains qu'il n'en soit des avantages de Jane Russel comme des raisins de la fable. Sinon, comment expliquer que l'un des films les plus érotiques qui ait été produit et l'un des scénarios les plus sensationnels qu'ait osé tourner Hollywood soient ainsi passés inaperçus ?

Le Banni est un *western*. Il en conserve avec le cadre et la plupart des thèmes traditionnels, quelques-uns des personnages caractéristiques du genre, en particulier le shérif sympathique et véreux que nous avions eu tant de plaisir à retrouver dans *Le Cavalier du désert* de Wyler. Il va de soi que dans un genre resté aussi pur que le *western*, l'originalité se mesure aux légères mutations qu'on a fait subir à quelques-uns des éléments habituels, à l'habileté avec laquelle le scénariste et le réalisateur ont su, tout à la fois, rester fidèles aux règles fondamentales du genre et cependant renouveler notre plaisir. Jules Furthman, Howard Hughes et Gregg Toland ont fait porter leur effort sur le style et sur une brusque mutation de l'élément féminin qui, dans le *far west*, a été généralement représenté par deux types d'héroïnes figurant les deux aspects complémentaires d'un même mythe. La prostituée au grand cœur de *La Chevauchée fantastique* va de pair, dans la conscience du spectateur, avec la vierge courageuse que le bon cow-boy arrache aux pires dangers et qui sera sa femme après qu'il aura triomphé des épreuves et vaincu le mal. Assez souvent, il remplacera, auprès de la jeune fille, le père ou le frère morts dans les combats. Ainsi se dessine clairement dans le *western*, non seulement, comme il va de soi, une quête du Graal mais, à un degré sociologique et esthétique plus précis, une mythologie chevaleresque fondée sur la bonté essentielle de la femme jusque dans le péché. C'est l'homme qui est mauvais. (N'est-ce point lui, du reste, la cause d'une déchéance où la prostituée parvient pourtant à conserver quelque chose de sa pureté originelle ?) Il appartient au héros de racheter le mal de l'homme par les épreuves, le respect et la protection que la femme exige de lui.

C'est à cette mythologie que Howard Hughes s'attaque

avec une violence dont je ne vois d'autre exemple dans tout le cinéma américain que dans *Monsieur Verdoux*.

Le Banni est fondé sur le mépris de la femme. A l'inverse de leurs semblables, les héros s'acharnent à retirer à l'héroïne leur protection. Ils ne cessent de la bafouer, de l'abandonner et de se refuser aux épreuves. Dans cette incroyable contre-quête du Graal, c'est la femme qui a besoin d'eux et qui passe par les pires épreuves avant que d'obtenir un regard de son seigneur et maître. Du début à la fin, Jack Beutel et Walter Huston se partagent Jane Russel, et ces deux hommes sympathiques et courageux, capables de s'entre-tuer pour les faveurs d'un cheval, se refusent obstinément à se battre pour l'amour d'une femme.

Il est assez évident que Howard Hughes a sciemment généralisé le sens de son héroïne. Jane Russel n'est pas une femme qui mériterait exceptionnellement ce traitement. L'absence de tout autre personnage féminin susceptible de racheter l'espèce, de laisser en quelque sorte entendre qu'elles ne sont pas toutes « comme ça » par une comparaison défavorable pour l'héroïne, est d'ailleurs significative. Au demeurant, Jane Russel n'est point du tout antipathique. Courageuse, elle a juré de venger son frère et ce n'est qu'après avoir consciencieusement essayé d'assassiner son futur amant à coups de revolver, puis de fourche, qu'elle est violée par lui. Après tout, Chimène n'a pas fait mieux.

On ne saurait lui en vouloir de renoncer à sa vengeance après l'amour. Elle aimera du reste avec autant d'ardeur et de fidélité qu'elle en mettait à se venger. L'homme même lui devra la vie, cette nuit où, malade et grelottant d'un froid intérieur, Jane Russel s'étend nue contre ce corps agonisant [1]. Au vrai, cette femme n'est pas plus mauvaise qu'une autre ; rien en elle, en tout cas, ne justifie moralement le cynisme et le mépris des hommes.

Il est clair que, selon la logique du film, Jane Russel ne mérite pas un traitement particulier mais que, tout simplement, ces hommes estiment qu'on est toujours trop bon avec les femmes. Ce n'est pas un hasard si le véritable scénario du film est l'histoire de trois jalousies masculines. Deux de ces hommes, Billy-the-Kid (Jack Beutel) et Doc

1. Réminiscence de *La Femme au corbeau (The River)* de Frank Borzage. Le corbeau est ici remplacé par un coq famélique et gobeur d'yeux !

The Outlaw : « Jane Russel aimera avec autant d'ardeur et de fidélité qu'elle en mettait à se venger. »

Holliday (Walter Huston), couchent avec la même femme, mais ils aiment le même cheval. Pour ce cheval, ils manquent plusieurs fois de se tuer, mais conservent finalement une grande amitié l'un pour l'autre, ce qui provoque la jalousie de Thomas Mitchell qui se croyait le seul ami de Walter Huston. Ainsi ces hommes ne sont capables d'être jaloux que d'un cheval ou d'eux-mêmes. Ils forment une société spartiate dans laquelle la femme ne parvient pas à s'immiscer affectivement. Elle n'est là que pour offrir son corps, et pour la cuisine.

On comprend dans ces conditions que le film ait été interdit quatre ans par la censure américaine. Celle-ci ne

lui reprochait officiellement que l'audace de certaines scènes, mais sa véritable objection, plus ou moins avouée, portait sur le fond même du scénario : défense de mépriser les femmes. Même la mysoginie qui s'est en fait affirmée depuis quelques années dans le film noir américain, est loin du cynisme du *Banni* : la tueuse blonde y est présentée comme une variété féminine criminelle et même l'homme y est mauvais. Dans *Le Banni* personne n'est antipathique : c'est l'ordre de l'univers qui donne à l'homme la prééminence et fait de la femme un animal domestique, agréable mais ennuyeux, auquel le vrai bétail est encore préférable.

Pourtant, *Le Banni* ne saurait décevoir un spectateur perspicace sur le plan même où la censure a prétendu se placer. Je dis que ceux que le film a « déçus » sont insincères ou inconscients. Il est vrai qu'on ne « voit » pas grand-chose. Objectivement, si l'on s'en tient à ce qui est offert à la vue, *Le Banni* est bien le film le plus prude d'Amérique. Mais c'est précisément sur la frustration du spectateur que son érotisme est fondé. Si l'on supposait un instant que ce film ait pu être tourné dans quelques pays d'Europe, la Suède et le Danemark n'eussent pas manqué de nous montrer l'héroïne nue de face et de profil, la France eût échancré son corsage jusqu'au nombril et fait bénéficier le spectateur de quelques pelotages sensationnels, les Allemands ne nous auraient fait voir que les seins, mais on les aurait vus, les Italiens nous auraient offert une Jane Russel en chemisette noire et quelques scènes d'amour flamboyantes. En tout état de cause, il n'y avait vraiment que Hollywood qui fût capable de faire ce film sans rien montrer. Mais, suédois, français ou italien, *Le Banni* agirait beaucoup moins sur l'imagination du spectateur. Si l'on appelle érotique le film susceptible de provoquer et d'entretenir le désir sexuel du public pour l'héroïne, la technique de provocation est ici portée à sa suprême perfection dans la mesure même où l'on ne voit rien que l'ombre d'un sein.

Je soupçonne fortement Howard Hughes et Gregg Toland d'avoir très consciemment joué à la censure le tour le plus pendable. Ce n'est pas un hasard si le réalisateur du *Banni* s'est associé avec celui des *Voyages de Sullivan*. Preston Sturges et Howard Hughes étaient faits pour s'entendre : tous deux ont su fonder leur production sur ce qui limite celle des autres. Preston Sturges a compris que la mythologie de la comédie américaine était arrivée à la fois à satu-

ration et à épuisement. On ne pouvait plus l'utiliser qu'en prenant son excès même comme sujet de scénario. Furthman et Hughes se sont amusés ici à contraindre la censure à la pornographie. Le vrai metteur en scène du *Banni*, à la réflexion, ce n'est pas Howard Hughes, mais M. Hays. Libre de ses moyens comme un romancier, le réalisateur n'eût pas été contraint de procéder par allusions, de suggérer un viol par quelques bruits dans l'ombre et un corps de femme par la naissance d'un décolleté. Le film y eut certainement gagné d'un point de vue strictement esthétique, mais nous y aurions perdu une belle satire de la censure. Le mouchoir de Tartuffe est si ostensiblement posé sur ce sein qu'un enfant de trois ans ne résisterait pas à la tentation de l'arracher. De l'envie insatisfaite à l'obsession...

Et c'est ainsi que M. Hays pourvoit les rêves érotiques d'un certain nombre de millions de citoyens, bons fiancés, bons maris et bons pères de famille. Ce qui me laisse supposer une extrême conscience de la part des réalisateurs, c'est l'habileté vertigineuse avec laquelle ils ont su jouer à la limite du code dc la censure, ne pas dépasser d'un millimètre l'ouverture autorisée et nous rendre constamment sensible l'interdiction morale qui pesait sur leur entreprise. *Le Banni* ne serait sans elle qu'une œuvre audacieuse, violente et réaliste, la censure seule en a fait un film érotique. Gregg Toland a dû bien s'amuser à disposer les lumières sur la gorge de Jane Russel, à soigneusement maintenir dans le champ cette tache laiteuse à peine creusée d'ombre dont la seule présence devait faire trépigner de dépit les spectateurs frustrés. Les critiques ont quelques excuses à n'avoir point compris *Le Banni*. Ils n'ont vu du film, et pour cause, que ce qu'ils ne voyaient pas.

A ceux qu'une phénoménologie de l'érotisme hollywoodien intéresserait particulièrement, je signalerai un curieux décalage entre la publicité et le film lui-même. Les affiches du *Banni* nous montrent Jane Russel jupe relevée et corsage largement décolleté. En réalité sa poitrine seule compte dans le film. C'est que si, depuis sept ou huit ans, l'érotisme du cinéma américain est passé de la cuisse au sein, le public n'a pas suffisamment pris conscience de ce déplacement de frontière pour que la publicité se dispense de faire appel aux tropismes habituels.

III

« LA RED [1] »

Je ne fus pas le seul à être ahuri du prix qu'obtint *La Red* au dernier festival de Cannes. Il me semblait que le jury s'était laissé prendre à un piège bien grossier ou, mieux encore, qu'il ne s'était pas encore exactement rendu compte de ce qu'il consacrait dans le film « le mieux raconté par l'image ». Mais je suis bien près de convenir, avec le recul, que *La Red* méritait d'être signalé à l'attention du public à condition que ce fût avec un certain humour dont je ne suis pas sûr qu'Emilio Fernandez soit tout à fait dépourvu. Je comprends en tout cas qu'Abel Gance en ait pleuré d'émotion. Aux temps grandioses de ses plus libres délires, il n'aurait sans doute jamais osé rêver d'un tel déploiement de symboles, d'un règne aussi délibérément élémentaire de l'image au mépris des détours psychologiques de l'intrigue.

Car *La Red* est sans doute ce que l'on a fait de plus audacieux dans un certain genre servi par un certain style. Du scénario, on a tout dit ainsi : un bandit vit en paix, aux rives d'une plage perdue, avec une femme dont la beauté justifie, davantage encore que la police, cette recherche de la solitude. Survient un second bandit, ancien camarade de travail que le premier recueillera par camaraderie, en dépit des risques créés par sa présence. Mais deux hommes beaux et forts et une femme désirable ne sauraient vivre longtemps en bonne intelligence dans un désert. L'inévitable arrivera : tout le monde en mourra. Cette intrigue élémentaire que ne justifie aucun rebondissement et dont le déroulement sans surprise se prévoit dès les dix premières minutes du film, ne prétend en effet se soutenir que par le contenu de l'image.

1. *L'Observateur*, 19 novembre 1953.

La Red : « Rossana Podesta, pour prouver sa tendresse à son partenaire, lui lave sa chemise. »

Il me faut bien, à présent, définir celui-ci, et je m'excuse d'avance des mots que je vais devoir employer pour le « désymboliser ». En fait, la vraie substance du film est l'exposition du désir insatisfait et réciproque d'un homme et d'une femme ; mais ce désir est loin de demeurer platonique : chacun désire l'autre, mais jouit de voir l'autre le désirer et, faute de mieux, se livre en sa présence à une énergique masturbation par symboles interposés. Qu'on ne croie pas que je me livre ici à l'une de ces exégèses freudiennes qui permettent de découvrir les principes sexuels

dans les signes les plus lointains et les plus innocents. Les images en question parleraient aussi bien sans le secours de la psychanalyse et c'est évidemment en toute conscience qu'Emilio Fernandez en a choisi les éléments et dirigé les acteurs. La première fois, c'est l'alibi d'une lessive au bord d'un ruisseau. Rossana Podesta, pour prouver sa tendresse à son partenaire, lui lave sa chemise ; elle le fait dans une telle posture, que souligne avec insistance le cadrage, qu'il n'est point possible de ne point comprendre. Mais la réciproque est évidemment plus spectaculaire. La jeune femme, dégustant le lait d'une énorme noix de coco, contemple l'homme de ses désirs en train de piler du maïs dans un immense mortier avec un énorme pilon. Tout, au demeurant, est si clair et si calmement souligné, les scènes durent si longtemps que ce symbolisme de l'objet et du geste finit par retrouver une sorte d'innocence et presque de chasteté, comme certaines danses dont la symbolique n'est, après tout, pas moins précise, bien qu'on l'admette comme une convention quasi abstraite.

Ce qui ne permet guère de croire à la naïveté ou à l'innocence, fût-ce partielle, de l'auteur, c'est d'abord le prologue traité dans le plus pur style des films de gangsters américains, sur un rythme crépitant et avec une adresse particulièrement brillante. Il s'agit en principe de nous présenter les deux bandits et de nous expliquer comment ils ont été séparés après le pillage d'une banque et pourquoi il fut convenu qu'ils se rejoindraient. Il s'en passe au fond davantage durant les deux ou trois minutes de ce prologue que pendant le reste du film, et il est probable que Fernandez a voulu s'y donner l'élégance de prouver préalablement qu'il était capable de nous couper le souffle dans la meilleure tradition d'Hollywood avant de nous imposer son interminable incantation érotique.

Le style photographique, bien que l'opérateur ne soit pas Figueroa, est d'une insistance plastique en parfait accord avec l'action. Enfin, le choix et la direction des acteurs supposent aussi une totale conscience de l'effet recherché. Il est exact qu'avant la présentation du film, Rossana Podesta était passée inaperçue. *La Red* en a fait d'emblée l'un des plus stupéfiants événements du sex-appeal cinématographique de ces dernières années, ce qui donne tout de même une assez haute idée de son metteur en scène.

En sorte que je me sens incapable de trancher si *La Red*

est un grand film ou une lourde plaisanterie. C'est en tout cas l'une des entreprises les plus monstrueusement baroques du cinéma d'après-guerre et qui démontre certainement un talent peu ordinaire. Le cinéma mexicain, Bunuel mis à part, n'a peut-être pas dit son dernier mot.

IV

CHUTES DE REINS ET AUTRES « NIAGARA » [1]

Est-ce coïncidence ou préméditation, ou simplement encore polarisation de notre esprit par l'attente d'un proche avenir ? Il semble en tout cas que le cinéma américain veuille démontrer avant de mourir, sous sa forme actuelle, la supériorité du cinémascope. On ne peut s'empêcher d'y songer devant le film d'Hathaway, *Niagara*, dont les deux protagonistes sont les célèbres chutes et Marilyn Monroe. Il est en effet par trop évident que l'un des deux au moins gagnerait énormément à l'élargissement de notre champ visuel (l'autre gagnerait au relief, mais c'est une autre histoire).

Il est si facile de traiter par un mépris ironique des entreprises hollywoodiennes comme *Niagara* qu'on a plutôt envie d'y déceler ce qu'elles ont sur leur plan de valable. Au demeurant, le méprisant serait peut-être la dupe d'un film où la conscience et l'humour ont leur bonne part.

Il se pourrait fort bien pourtant qu'à l'origine Hathaway ait pris au sérieux un scénario du reste assez traditionnel, dont il espérait renouveler l'intérêt par la mise en scène. L'histoire repose en effet sur deux couples. L'un de ces couples de jeunes mariés qui viennent passer leur lune de miel au bord du Niagara, a pour voisin de bungalow un ménage curieusement dépareillé. Lui (Joseph Cotten), taciturne, irascible, aimant les promenades solitaires, et elle, une ingénue perverse d'un type exceptionnel (Marilyn Monroe) qui semble n'avoir d'autre souci que de provoquer la jalousie de son mari par ses toilettes et ses attitudes indécentes. Nous comprenons vite qu'elle veut le faire passer pour fou afin de camoufler en suicide l'assassinat qu'elle prépare

1. *L'Observateur*, 17 septembre 1953.

Niagara : « La personnalité de Marilyn Monroe, son importance publicitaire à la Fox en faisaient nécessairement le pivot du film. »

avec la complicité de son amant. Mais le Niagara ne rendra pas le corps qu'elle espérait et c'est elle qui désormais devra subir la terreur d'une vengeance dont elle ne pourrait se défendre sans avouer son crime. Les chutes se chargeront du dénouement et de la morale.

Rien d'original, comme on le voit, dans cet avatar de la femme fatale, dont la provocation sensuelle fait le destin de l'homme. Un élément du scénario nettement indiqué mais nullement traité, aurait pourtant pu introduire un intérêt secondaire assez attachant : en réalité, les deux couples sont également dépareillés, car le jeune marié est un imbécile heureux, champion de la représentation commerciale dans les flocons d'avoine, dont la femme jolie et intelligente (Jeanne Peters) conviendrait bien mieux à Joseph Cotten. Ainsi aurait-on deux protagonistes faits l'un pour l'autre, mais séparés par un amour stupide pour deux êtres qui ne le méritent pas à des titres fort différents. Mais le commis-voyageur incarne un idéal de morale sociale américaine qu'il y aurait quelque audace à mettre en parallèle avec la luxure. Peut-être est-ce devant cette audace que les scénaristes ont reculé.

Je croirais plus volontiers pourtant que le scénario initial s'est trouvé décentré par l'introduction comme vedette de Marilyn Monroe. La personnalité de cette actrice, son importance publicitaire à la Fox en faisaient nécessairement le pivot du film. Or, il est évident que cette nouvelle bombe du sex-appeal hollywoodien ne saurait passer pour tragique. Il y aurait lieu d'ailleurs de se demander dans quelle mesure l'érotisme gras peut être pris au sérieux. La morphologie de la vamp tend vers la maigreur : celle de Marlène, de Greta (bien que Garbo ne soit pas une vamp, mais de toute façon un personnage tragique), de Joan Crawford... Maë West a précisément créé, grâce à ce que j'appellerai le pneumatisme à basse pression, un personnage original de vamp comique. Quoi qu'il en soit, et même si l'on répugne à généraliser en ces matières, il demeure au moins évident, dans le cas de Marilyn Monroe, qu'à ce degré hyperbolique la provocation sensuelle relève de la farce plus que de la tragédie. Howard Hawks l'a parfaitement compris dans *Monkey Business* en allant, paraît-il, jusqu'à compléter par quelques rembourrages les avantages pourtant si évidents de Mlle Monroe. On sait qu'en Amérique le trait caractéristique d'une actrice, d'un érotisme suffisamment

marqué, est joliment désigné d'un substantif général. Ainsi Lauren Bacall : « the look » ; Jane Russel : « the breath ». Un seul mot pourrait désigner Marilyn Monroe, mais il n'existe pas en anglais. J'avais pu écrire jadis, critiquant *The Outlaw* que, depuis la guerre, l'érotisme cinématographique était passé de la cuisse au sein. Marilyn Monroe le fait redescendre entre les deux.

Hathaway, pourtant, s'est attaché à développer autour de son héroïne un système d'allusions et de métaphores érotiques plus complexes. Il y a d'abord le thème de la nudité. Marilyn Monroe semble toujours nue sous quelque chose : un drap, un peignoir ou sa robe. C'est à propos de ce film que la Fox a lancé l'écho publicitaire suivant : Question : « Que mettez-vous, mademoiselle Monroe, pour dormir ? » Réponse : « Chanel n° 5. » Mais il n'y a encore là qu'un nouvel avatar du jeu de cache-cache de Hollywood avec la censure, considérée non pas comme une restriction, mais au contraire comme un excitant positif de l'imagination. Plus subtil et indirect est le thème de l'eau que le dialogue du film réduit à une symbolique dramatique élémentaire (celle de la fatalité tumultueuse de la passion). En réalité, ce n'est point la force dynamique de l'eau dans sa chute qui compte ici, mais l'humidité épandue dans l'air tout à l'entour. Humidité sous laquelle ruissellent et souffrent les protagonistes, mais qui semble être une qualité de la peau de l'héroïne et comme le transfert de notre toucher. C'est à juste titre qu'une revue cinématographique canadienne qualifiait le sex-appeal de Marilyn Monroe « d'érotisme humide ».

V

« DAVID ET BETHSABÉE [1] »

Le lecteur s'étonnera peut-être de ce que je consacre une chronique réservée d'ordinaire aux films sérieux, à *David et Bethsabée*. Il est vrai que ce film appartient à un genre où la critique n'a pas grand-chose d'autre à faire, d'habitude, qu'à enregistrer le succès commercial. Ce genre illustré et défendu avec une rare continuité par Cecil B. de Mille n'est pas nécessairement à dédaigner, mais son importance nous paraît quelque peu dépassée. Le cinéma spectacle (et rien que spectacle) correspond à l'une des dimensions du cinéma. Du seul point de vue de son évolution formelle, il fallait l'explorer à fond. Mais cette exploration est faite depuis longtemps déjà. Un film comme *Samson et Dalila* est, quant à l'ampleur des moyens et des effets, très en deçà d'*Intolérance* et même du *Signe de la Croix*. Techniquement, le genre ne peut plus rien apporter à l'histoire de la mise en scène. Son existence n'est plus que décorative. Bref, le critique cinématographique n'a rien de plus à y faire que le critique dramatique au Châtelet ou aux Folies-Bergères.

C'est justement par rapport à cette conjoncture que *David et Bethsabée* me paraît une production insolite et de nature à réveiller la réflexion. J'y allais, bien persuadé de m'ennuyer, et d'autant plus après le *Samson et Dalila* du vieux père de Mille qui ne m'avait déjà pas paru très drôle. Au bout de cinq minutes, j'étais étonné, un quart d'heure après stupéfait. Ce que je voyais correspondait bien extérieurement à la description que j'en aurais pu faire à priori, mais il s'agissait en fait de tout autre chose. C'est de cet autre chose que je voudrais parler.

---

1. *L'Observateur*, 29 mai 1952.

Peut-être en donnerai-je déjà une approximation significative en recopiant tout simplement quelques phrases du synopsis publié dans le « press-book » publicitaire :

« David va, selon son habitude, se promener sur sa terrasse qui surplombe la ville et il aperçoit, dans une maison voisine, une ravissante jeune femme qui sort de son bain. C'est Bethsabée (Susan Hayward) : la femme du valeureux Urie (Kieron Moore) le Hétien. Frappé par sa beauté, David la fait appeler et l'invite à souper. Bethsabée avoue ne pas aimer Urie, qu'elle n'a connu que sept jours en sept mois. Pourtant elle demeure réservée et David est prêt à la laisser partir, lorsqu'elle confesse qu'elle s'est montrée nue parce qu'elle savait qu'il était dans son palais et la verrait... »

Cette franchise toute biblique des situations n'est pas précisément habituelle à Hollywood. Elle ne se dément pas de tout le film. Bethsabée, enceinte des œuvres de David, ne pourra plus cacher son péché et sera lapidée en dépit de la protection royale à moins... à moins que David ne fasse revenir Urie en permission de détente. Mais en dépit des vins et des danses lascives d'une égyptienne, cet imbécile d'Urie, qui a fait vœu de chasteté jusqu'à la victoire définitive sur les Moabites, va dormir au corps de garde. Il ne reste plus à David qu'à s'arranger pour qu'il disparaisse au combat et à épouser Bethsabée.

Je ne rapporte pas ces aspects du scénario pour souligner son audace sentimentale et érotique. Encore qu'effectivement je n'ai pas vu depuis longtemps (depuis *Le Banni* peut-être) un film américain plus délibérément et sincèrement érotique. Il va de soi que rien dans la mise en scène ne transgresse pour autant les limites autorisées par le Code : comme dans *Le Banni*, son efficacité tire parti de ces limites mêmes. Mais cet érotisme est d'abord la conséquence des rapports moraux attribués par le scénario aux personnages et ce rapport est celui de la passion fatale, suprême et peccamineuse. Cette histoire de David et Bethsabée ne procède pas tant de l'Ancien Testament que du Nouveau et du Nouveau revu et aggravé par le protestantisme anglo-saxon. Elle sort tout droit des Sœurs Brontë et de la littérature victorienne. Bref, on croit avoir affaire à une superproduction spectaculaire et l'on a un film psychologique de pure tradition protestante.

Ce qui pourrait bien jeter une lumière rétrospective sur la signification des superproductions hollywoodiennes à

thème religieux : les *Signe de la Croix*, les *Ben-Hur* et autre *Quo Vadis* ! Leur origine est bien connue, c'est le célèbre *Cabiria* (1913), et plus généralement le cinéma spectaculaire italien. Ces films ont donc une origine latine et catholique. Ils en ont gardé l'extériorité. Leur apologétique est celle du grandiose, du faste, du miracle. Elle n'est ni psychologique, ni morale. Ils spéculent sur la popularité de la Bible dans la civilisation anglo-saxonne, mais ils s'opposent en réalité à l'esprit de cette tradition qui est essentiellement protestante, c'est-à-dire morale et individualiste.

David et Bethsabée, à l'opposé de *Samson et Dalila*, n'est spectaculaire que par surcroît ; il est d'abord une transcription psychologique et puritaine, c'est-à-dire romanesque, d'une histoire d'amour à laquelle la Bible ne fournit que les références nécessaires à la fatalité. De la même façon *mutatis mutandis* que les mythes antiques dans la tragédie racinienne.

Ce n'est point un hasard si le technicolor de *David et Bethsabée* est si différent de celui de *Samson et Dalila* et peut-être l'un des meilleurs technicolors américains qu'on ait vu jusqu'ici. C'est que sa fonction n'est pas décorative et illustrative mais, là aussi, psychologique. Avec quelque naïveté peut-être (mais je n'ai pas dit que ce film ne fût pas naïf). La couleur s'efforce d'y être d'abord morale.

Il n'est pas jusqu'à Gregory Peck, maigre et osseux, qui n'incarne, à l'opposé du gras Samson-Mature — dont la force ne pouvait visiblement venir que de l'extérieur comme le vin dans une outre, — le conflit intérieur de la passion et de la loi. Quant à Susan Hayward, sa sensualité contenue est d'une autre authenticité que celle joyeusement insignifiante de Heddy Lamarr.

VI

EN MARGE DE « L'ÉROTISME AU CINÉMA [1] »

Nul ne songerait à écrire un livre sur l'érotisme au théâtre. Non qu'à la rigueur le sujet ne puisse prêter à réflexions, mais exclusivement négatives.

Il n'en est pas de même, il est vrai, pour le roman, tout un secteur non négligeable de la littérature étant fondé plus ou moins expressément sur l'érotisme. Mais justement il ne s'agit que d'un secteur, et l'existence d'un « enfer » de la Bibliothèque Nationale concrétise cette particularité. Il est vrai que l'érotisme tend à jouer un rôle de plus en plus important dans la littérature moderne et qu'il déborde largement les romans, même populaires. Mais outre qu'il faudrait sans doute attribuer, pour une très large part, au cinéma, cette diffusion de l'érotisme, celui-ci demeure encore subordonné à des notions morales plus générales qui posent justement son extension comme un problème. Malraux, qui est sans doute le romancier contemporain ayant le plus clairement proposé une éthique de l'amour fondé sur l'érotisme, illustre aussi parfaitement le caractère moderne, historique et par conséquent relatif d'une telle option. L'érotisme tend en somme à jouer dans notre littérature un rôle comparable à celui de l'amour courtois dans la littérature médiévale. Mais si puissant que soit son mythe et quelque avenir qu'on lui attribue, on voit bien que rien de spécifique ne le rattache à la littérature romanesque dans laquelle il se manifeste. Même la peinture, où pourtant la représentation du corps humain aurait pu jouer un rôle déterminant, n'est qu'accidentellement ou accessoirement érotique. Dessins, gravures, estampes ou peintures liber-

1. *Cahiers du Cinéma*, avril 1957.

tines constituent un genre, une variété au même titre que le libertinage littéraire. On pourrait étudier le nu dans les arts plastiques et l'on ne saurait ignorer sans doute alors la traduction à travers lui des sentiments érotiques, mais ceux-ci, encore une fois, demeureraient comme un phénomène subordonné et accessoire.

Du cinéma donc, et de lui seul, on peut dire que l'érotisme apparaît comme un projet et un contenu fondamental. Non point certes unique, car bien des films et non des moindres ne lui doivent rien, mais majeur, spécifique et peut-être même essentiel.

Lo Duca [1] a donc raison de voir dans ce phénomène une constante du cinéma : « Le drap des écrans porte en filigrane depuis un demi-siècle un motif fondamental : l'érotisme... » Mais il importe de savoir si l'omniprésence de l'érotisme n'est qu'un phénomène général mais accidentel, consécutif au libre jeu capitaliste de l'offre et de la demande. S'agissant d'attirer la clientèle, les producteurs auraient eu naturellement recours au tropisme le plus efficace : celui du sexe. On pourrait avancer en faveur de cet argument le fait que le cinéma soviétique est en effet le moins érotique du monde. L'exemple mériterait certes réflexion, mais il ne paraît pas décisif, car il faudrait au préalable examiner les facteurs culturels, ethniques, religieux, sociologiques qui ont pu jouer dans ce cas particulier et surtout se demander si le puritanisme des films soviétiques n'est pas un phénomène artificiel et provisoire beaucoup plus accidentel que la surenchère capitaliste. Le récent *Quarante et unième* nous ouvre de ce point de vue bien des horizons.

Lo Duca semble voir la source de l'érotisme cinématographique dans la parenté du spectacle cinématographique avec le rêve : « Le cinéma se rapproche du rêve, aux images achromatiques comme les images du film, ce qui explique en partie la moindre intensité érotique du cinéma en couleur qui échappe en quelque sorte aux règles du monde onirique. »

Je ne querellerai notre ami que sur le détail. Je ne sais d'où vient le solide préjugé selon lequel on ne rêverait jamais en couleurs ! Il ne se peut pas que je sois le seul à jouir de ce privilège. Je l'ai d'ailleurs vérifié autour de moi. En fait, il existe des rêves en noir et blanc et des rêves en

1. Lo Duca, *L'Érotisme au cinéma* (Jean-Jacques Pauvert, 1956).

couleurs comme au cinéma, selon l'un ou l'autre procédé. Tout au plus accorderai-je à Lo Duca que la production cinématographique en couleurs a maintenant dépassé celle des rêves en technicolor. Mais où je ne saurais sûrement le suivre, c'est dans son incompréhensible dévaluation de l'érotisme coloré. Enfin, mettons ces divergences sur le compte des petites perversions individuelles et ne nous y attardons pas. L'essentiel demeure dans l'onirisme du cinéma ou, si l'on préfère, de l'image animée.

Si l'hypothèse est exacte — et je crois qu'elle l'est au moins en partie — la psychologie du spectateur de cinéma tendrait donc à s'identifier à celle du dormeur rêvant. Or nous savons bien qu'il n'est, en dernière analyse, de rêves qu'érotiques.

Mais nous savons aussi que la censure qui y préside est infiniment plus rigoureuse que toutes les Anastasies du monde. Le surmoi de chacun de nous est un M. Hays qui s'ignore. D'où tout l'extraordinaire répertoire de symboles généraux ou particuliers chargé de camoufler à notre propre esprit les impossibles scénarios de nos rêves.

En sorte que l'analogie du rêve et du cinéma me paraît devoir être poussée plus loin encore. Elle ne réside pas moins dans ce que nous souhaitons profondément voir sur l'écran que dans ce qui ne saurait y être montré. C'est à tort qu'on assimile le mot rêve à je ne sais quelle liberté anarchique de l'imagination. Rien en fait n'est plus déterminé et plus censuré que le rêve. Il est vrai, et les surréalistes font bien de le rappeler, que ce n'est point par la raison. Il est vrai aussi que le rêve ne se définit que négativement par la censure et que sa réalité positive réside au contraire dans l'irrésistible transgression des interdits sur le surmoi. Je vois bien aussi la différence de nature de la censure cinématographique, d'essence sociale et juridique, et de la censure onirique, mais je fais seulement remarquer que la fonction de censure est essentielle au rêve comme au cinéma. Elle en est dialectiquement constitutive.

J'avoue que c'est ce qui me paraît manquer non seulement à l'analyse préliminaire de Lo Duca, mais surtout à l'énorme ensemble des illustrations qui constituent en tout état de cause une documentation doublement inappréciable.

Non bien sûr que l'auteur ignore quel rôle excitant peuvent jouer les interdits formels de la censure, mais il ne sem-

ble y voir qu'un pis-aller et, surtout, l'esprit qui préside au choix de ses photos illustre la thèse inverse. Il s'agirait bien plutôt de nous montrer ce que la censure coupe habituellement dans les films que ce qu'elle y laisse subsister. Je ne nie point l'intérêt ni surtout le charme de cette documentation, mais je pense par exemple, s'agissant de Marilyn Monroe, que la photo qui s'imposait n'était pas celle du calendrier où elle posa nue (d'autant que ce document extra-cinématographique est antérieur au succès de la vedette et ne saurait être considéré comme une extension de son sex-appeal sur l'écran), mais la fameuse scène de *Sept ans de réflexion*, où elle se fait souffler sous les jupes par le métro. Cette idée géniale ne pouvait naître que dans le cadre d'un cinéma possédant une longue, une riche, une byzantine culture de la censure. De telles trouvailles supposent un raffinement extraordinaire de l'imagination acquis à lutter contre la rigoureuse bêtise d'un code puritain. Le fait est que Hollywood, en dépit et à cause de tous les interdits qui y règnent, demeure la capitale de l'érotisme cinématographique.

Qu'on ne me fasse pas dire cependant que tout érotisme véritable aurait besoin, pour s'épanouir sur l'écran, d'y tromper un code de censure officiel. Il est même certain que les avantages tirés de cette transgression occulte peuvent être bien moindres que les pertes causées. C'est que les tabous sociaux et moraux des censeurs sont un cadre trop bête et trop arbitraire pour canaliser convenablement l'imagination. Bénéfiques dans la comédie ou le film-ballet par exemple, ils constituent une gêne stupide et insurmontable dans les genres réalistes.

Aussi bien la seule censure décisive dont le cinéma ne puisse se passer est-elle constituée par l'image elle-même, et c'est en dernière analyse par rapport à elle et à elle seule qu'il faudrait essayer de définir une psychologie et une esthétique de la censure érotique.

Je n'ai certes pas l'ambition d'en esquisser ici ne fût-ce que les grandes lignes, mais seulement de proposer une suite de réflexions dont l'enchaînement peut indiquer l'une des directions dans lesquelles on pourrait creuser.

Je tiens du reste avant toute chose à restituer l'essentiel du mérite que ces propos pourraient avoir, car ils procèdent d'une remarque que me fit récemment Domarchi et dont la pertinence me semble extraordinairement féconde.

Sept ans de réflexion : « Cette idée géniale ne pouvait naître que dans le cadre d'un cinéma possédant une longue, une riche, une byzantine culture de la censure. »

[Photo 20th Century-Fox.]

Domarchi donc, qui ne passe pas pour bégueule, me déclarait avoir toujours été irrité par les scènes d'orgie au cinéma ou plus généralement encore par toute scène érotique incompatible avec l'impassibilité des acteurs. En d'autres termes, il lui semblait que les scènes érotiques dussent pouvoir être jouées comme les autres et que l'émotion sexuelle concrète des partenaires devant la caméra était contradictoire aux exigences de l'art. Cette austérité a d'abord de quoi surprendre, mais elle s'appuie sur un argument irréfutable et qui n'est nullement d'ordre moral. Si l'on me montre sur l'écran un homme et une femme en tel costume et en

telle posture qu'il soit invraisemblable qu'au moins un commencement de consommation sexuelle n'ait accompagné l'action, je suis en droit d'exiger, dans un film policier, que l'on tue vraiment la victime ou qu'à tout le moins on la blesse plus ou moins gravement. Aussi bien cette hypothèse n'a-t-elle rien d'absurde, car il n'y a pas si longtemps que l'assassinat n'est plus un spectacle. L'exécution en Place de Grève n'était pas autre chose et, pour les Romains, les jeux mortels du cirque étaient l'équivalent d'une orgie. Je me souviens d'avoir écrit jadis, à propos d'une célèbre séquence d'actualités où l'on voyait exécuter en pleine rue de Shanghaï des « espions communistes » par les officiers de Tchang Kaï-Chek, je me souviens, dis-je, avoir remarqué que l'obscénité de l'image était du même ordre que celui d'une bande pornographique. Une pornographie ontologique. La mort est ici l'équivalent négatif de la jouissance sexuelle, laquelle n'est pas pour rien qualifiée de « petite mort ».

Aussi bien le théâtre ne tolère-t-il rien de semblable. Tout ce qui, en scène, touche à la physique de l'amour, relève également du paradoxe du comédien. Personne ne s'est jamais excité au Palais-Royal, ni sur la scène, ni dans la salle. Le strip-tease, il est vrai, renouvelle la question, mais on conviendra qu'il ne relève pas du théâtre, même s'il est un spectacle, et l'on notera comme essentiel que la femme s'y déshabille elle-même. Elle ne saurait l'être par un partenaire sous peine de provoquer la jalousie de tous les mâles de la salle. En réalité, le strip-tease est fondé sur la polarisation et l'excitation du désir des spectateurs, chacun possédant virtuellement la femme feignant de s'offrir, mais si quelqu'un se précipitait sur la scène, il se ferait lyncher, car son désir viendrait en concurrence et en opposition (à moins de verser dans la partouze et le « voyeurisme », qui relèvent alors d'une autre mécanique mentale).

Au cinéma, au contraire, la femme, même nue, peut être approchée par un partenaire, expressément désirée et réellement caressée, parce qu'à la différence du théâtre — lieu concret d'un jeu fondé sur la conscience et l'opposition — le cinéma se déroule dans un espace imaginaire qui appelle la participation et l'identification. L'acteur triomphant de la femme me comble par procuration. Sa séduction, sa beauté, son audace, n'entrent pas en concurrence avec mes désirs, elles les réalisent.

Mais à s'en tenir à cette seule psychologie, le cinéma idéaliserait le cinéma pornographique. Il est bien évident, au contraire, que si nous voulons demeurer au niveau de l'art, nous devons nous maintenir dans l'imaginaire. Je dois pouvoir considérer ce qui se passe sur l'écran comme un simple récit, une évocation qui ne passe jamais sur le plan de la réalité, à moins de me faire le complice différé d'un acte ou au moins d'une émotion dont la réalisation exige le secret.

Ce qui signifie que le cinéma peut tout dire, mais non point tout montrer. Il n'est pas de situations sexuelles, morales ou non, scandaleuses ou banales, normales ou pathologiques, dont l'expression soit interdite à priori à l'écran, mais à condition de recourir aux possibilités d'abstraction du langage cinématographique de telle sorte que l'image ne puisse jamais prendre valeur documentaire.

C'est pourquoi et décidément, toute réflexion faite, *Et Dieu créa la femme* me semble, en dépit des qualités que je lui reconnais, un film partiellement détestable.

J'ai exposé ma thèse en développant logiquement la remarque de Domarchi. Mais il me faut bien maintenant avouer mon embarras devant les objections qui surgissent. Elles sont multiples.

D'abord je ne puis me dissimuler que je balaye par exemple ainsi d'un revers de main une bonne partie du cinéma suédois contemporain. On remarquera toutefois que les chefs-d'œuvre de l'érotisme tombent rarement sous le coup de cette critique. Stroheim lui-même me paraît y échapper... Sternberg également.

Mais ce qui me gêne le plus dans la belle logique de mon raisonnement, c'est l'impression de ses limites. Pourquoi m'arrêter aux acteurs et ne pas mettre en cause le spectateur ? Si la transmutation esthétique est parfaite, ce dernier ne devrait pas rester moins impassible que les artistes. Le « Baiser » de Rodin, en dépit de son réalisme, ne suggère aucune pensée libidineuse.

Surtout la distinction entre l'image littéraire et l'image cinématographique n'est-elle pas fallacieuse ? Considérer cette dernière comme d'une essence différente parce que réalisée photographiquement, impliquerait bien des conséquences esthétiques vers lesquelles je n'entends pas me laisser entraîner. Si le postulat domarchien est exact, il est applicable, après adaptation, au roman. Domarchi devrait

Cyd Charisse et Gene Kelly dans *Chantons sous la pluie :* « A la différence du théâtre — lieu concret d'un jeu fondé sur la conscience et l'opposition — le cinéma se déroule dans un espace imaginaire qui appelle la participation et l'identification. »

être gêné chaque fois qu'un romancier décrit des actes qu'il ne saurait imaginer la « tête » parfaitement froide. L'écrivain est-il ici dans une situation tellement différente du cinéaste et de ses acteurs ? C'est qu'en ces matières la séparation de l'imagination et de l'acte est passablement incertaine, sinon arbitraire. Accorder au roman le privilège de tout évoquer et refuser au cinéma, qui en est si proche, le droit de tout montrer, est une contradiction critique que je constate sans la surmonter... Je laisserai au lecteur le soin d'y parvenir.

Troisième Partie

MYTHES ET SOCIÉTÉ

I

JEAN GABIN ET SON DESTIN [1]

Nous écrivions naguère que la vedette de cinéma n'était pas seulement un comédien ou un acteur particulièrement chéris du public, mais un héros de légende ou de tragédie, un « destin » auquel scénaristes et metteurs en scène, fût-ce même à leur insu, ne pouvaient que se conformer. Faute de quoi se romprait le charme entre l'acteur et le public. La variété des histoires qu'on nous conte et qui semble chaque fois nous dispenser l'agréable surprise de la nouveauté ne doit pas nous tromper. Bien au contraire, c'est l'identité profonde, essentielle, d'un destin dont nous cherchons inconsciemment la confirmation dans le renouvellement des aventures. Cela est évident de Charlot par exemple. Mais il est intéressant d'en trouver l'illustration plus secrète et plus subtile chez une vedette comme Jean Gabin.

Considérez d'abord que presque tous les films de Gabin, du moins de *La Bête humaine* à *Au-delà des grilles*, finissent mal. Le plus souvent par une mort violente du héros (laquelle prend du reste figure de suicide plus ou moins direct). N'est-il pas singulier que la loi commerciale du « happy-end » qui pousse tant de producteurs à affubler les films « tristes » d'une fin postiche, comme celle des comédies de Molière, ne joue point précisément à l'égard de l'un des acteurs les plus populaires et les plus sympathiques dont nous devrions chaque fois souhaiter qu'il soit heureux, se marie et ait beaucoup d'enfants ?

Mais vous voyez d'ici Gabin en futur père de famille ? Vous imaginez qu'à la fin de *Quai des brumes* il parvienne

1. *Radio-Cinéma-Télévision*, 1er octobre 1950.

Avec Michèle Morgan dans *Quai des brumes.*

à arracher in extremis Michèle Morgan aux griffes de Michel Simon et de Pierre Brasseur pour l'embarquer vers l'avenir et les Amériques, ou que, revenant enfin à un bon sens réaliste, il préfère, quand *Le Jour se lève*, se livrer à la police avec la perspective probable d'un acquittement ?

Non, n'est-ce pas ? décidément, et le public qui avale pourtant bien d'autres couleuvres aurait, à juste titre, le sentiment qu'on s'est moqué de lui si les scénaristes lui offraient pour finir le bonheur de Jean Gabin.

Preuve par l'absurde : qu'on s'avise de faire mourir de la même façon Luis Mariano ou Tino Rossi !

Comment expliquer ce paradoxe d'autant plus flagrant qu'il contredit l'une des lois sacro-saintes du cinéma ? C'est que Gabin, dans les films que nous évoquions, n'interprète pas une histoire parmi d'autres, mais toujours la même : la sienne ; et qui ne peut que mal finir comme celle d'Œdipe ou de Phèdre. Gabin est le héros tragique du cinéma contemporain. Le cinéma, à chaque nouveau film, remonte la « machine infernale » de son destin comme l'ouvrier du *Jour se lève*, ce soir-là comme tous les autres, remonte le réveil-matin dont le timbre ironique et cruel sonnera à l'aube l'heure de sa mort.

Il serait aisé de montrer comment, sous le couvert d'une diversité ingénieuse, les rouages essentiels du mécanisme restent identiques à eux-mêmes. Limitons-nous, faute de place, à un exemple : on racontait avant-guerre que Gabin, avant de signer un contrat de film, exigeait que soit prévu dans le scénario la grande scène de colère où il excelle. Caprice de vedette, cabotinage de comédien qui tient à son morceau de bravoure ? Peut-être, mais bien plus vraisemblablement, au travers d'une vanité d'acteur, le sentiment que cette scène lui était essentielle et que l'on ne pouvait l'en priver sans trahir son personnage ? C'est presque toujours en effet dans un moment de colère que Gabin fait son malheur, qu'il amorce de sa propre main le piège de la fatalité qui le frappera, lui-même, à mort. Or n'oublions pas que, dans la tragédie et l'épopée antiques, la colère n'était pas un état psychologique justiciable de la douche froide ou du comprimé de gardénal mais un état second, une possession sacrée, une brèche ouverte pour les dieux dans le monde des humains, par où se glissait le destin. Ainsi Œdipe fit-il lui-même son malheur en tuant sur la route de Thèbes, dans un mouvement de colère, un charretier (son père) dont la tête ne lui revenait pas. Les dieux modernes qui règnent sur la Thèbes suburbaine avec leur Olympe d'usines et leurs monstres d'acier attendent, eux aussi, Gabin au tournant de la fatalité.

Il est vrai que ce que je viens d'écrire vaut surtout pour le Gabin d'avant-guerre, celui de *La Bête humaine* et du *Jour se lève*. Depuis, Gabin a changé, il a vieilli, ses cheveux blonds sont cheveux blancs, son visage s'est empâté. Au

cinéma, disions-nous, ce n'est pas le destin qui prend un visage, mais un visage qui révèle son destin. Celui de Gabin ne pouvait rester identique à lui-même, mais il ne pouvait non plus échapper à une mythologie aussi solidement établie.

Il est significatif qu'Aurenche et Bost, dans *Au-delà des grilles*, aient pris la succession de Jeanson et de Prévert. On se souvient de la dernière image de *Pépé le Moko* : Gabin mourant cramponné aux grilles du port d'Alger et regardant partir le navire de ses espoirs. Le film de René Clément commence où finissait celui de Duvivier. « Supposons, pourrait dire le générique, qu'on ait laissé sa chance à Gabin : il a pu prendre le bateau, le voici au-delà des grilles. » Le film n'est pas autre chose que le retour de Gabin à son destin, le renoncement quasi volontaire à l'amour et au bonheur, l'aveu qu'une rage de dents et les dieux sont en fin de compte les plus forts.

Certes, dans *La Marie du Port*, la rigueur du destin s'estompe, Gabin redevient acteur et pour la première fois il se marie (mais sera-t-il plus heureux ?). Pourtant Marcel Carné n'a pu se dispenser de donner des gages à l'ancien mythe. Gabin est riche, il a « réussi », mais tout au long du film il est question d'un bateau en cale sèche, d'un chalutier qui ne part jamais et qui est là comme le témoin de l'ancien rêve que Gabin n'a jamais accompli : celui d'une impossible évasion, d'un départ libérateur, en sorte que le douteux « bonheur », la réussite, plus matérielle que morale, de Gabin, n'est guère que l'aveu d'un échec, salaire dérisoire d'un renoncement : les dieux sont cléments à ceux qui cessent d'être des héros.

Il resterait sans doute au sociologue et au moraliste (singulièrement au moraliste chrétien et, pourquoi pas, au théologien ?) à se pencher sur la signification profonde d'une mythologie où se retrouvent, en la popularité d'un acteur comme Gabin, les dizaines de millions de nos contemporains. Peut-être un monde sans Dieu redevient-il un monde des dieux et de leur fatalité.

II

MORT D'HUMPHREY BOGART [1]

Qui ne porte le deuil d'Humphrey Bogart mort à cinquante-six ans d'un cancer de l'œsophage et d'un demi-million de whiskies ? La disparition de James Dean a touché principalement les moins de vingt ans du sexe féminin, celle de Boggy affecte leurs parents ou du moins leurs frères aînés et c'est surtout un deuil pour les hommes. Plus séducteur que séduisant, Bogart plaisait aux femmes dans les films ; pour le spectateur, il me semble avoir été davantage le héros auquel on s'identifie que celui qu'on aime. Les femmes peuvent le regretter, mais je sais des hommes qui le pleureraient, n'était l'incongruité du sentiment sur la tombe de ce dur. Ni fleurs, ni couronnes.

J'arrive un peu tard pour y aller de mon oraison funèbre. On a déjà beaucoup écrit sur Bogart, sa personne et son mythe. Mais nul mieux peut-être que Robert Lachenay, voici plus d'un an déjà (*Cahiers du Cinéma*, n° 52, novembre 1955), dont je ne puis me retenir de citer ces lignes prémonitoires :

« Chaque début de phrase révèle une dentition vagabonde. La crispation de sa mâchoire évoque irrésistiblement le rictus d'un cadavre gai, l'expression dernière d'un homme triste qui s'évanouirait en souriant. C'est bien là le sourire de la mort. »

Il apparaît clairement maintenant en effet que nul plus que Bogart n'a, si j'ose ainsi parler, incarné l'immanence de la mort, son imminence aussi. Pas tant du reste de celle qu'on donne ou qu'on reçoit que du cadavre en sursis qui est en chacun de nous. Et si sa mort nous touche de si près, si intimement, c'est que la raison d'être de sa vie était en

1. *Cahiers du Cinéma*, n° 68, février 1957.

quelque sorte de survivre. Ainsi en lui le triomphe de la mort est double puisque victorieux moins de la vie que de la résistance à la mort. On me comprendra peut-être mieux si j'oppose son personnage à Gabin (auquel on pourrait d'ailleurs par tant d'autres points le comparer). L'un et l'autre sont des héros de la tragédie cinématographique moderne, mais avec Gabin (je parle naturellement de celui du *Jour se lève* ou de *Pépé le Moko*) la mort est au bout de compte, à la fin de l'aventure, implacable au rendez-vous. Le destin de Gabin c'est justement d'être trompé par la vie. Mais Bogart est l'homme d'après le destin. Quand il entre dans le film c'est déjà l'aube blême du lendemain, dérisoirement victorieux du macabre combat avec l'ange, le visage marqué par ce qu'il a vu et la démarche lourde de tout ce qu'il sait. Ayant dix fois triomphé de sa mort, il survivra bien sans doute pour nous une fois de plus.

Ce n'est pas le moins admirable du personnage de Bogart que son affinement par la décrépitude. Ce dur n'a jamais brillé sur l'écran par la force physique ou la souplesse acrobatique. Ni Gary Cooper, ni Douglas Fairbanks ! Ses succès de gangster ou de détective il les doit d'abord à sa capacité d'encaisser, ensuite à sa perspicacité. L'efficacité de son coup de poing témoigne moins de sa force que de son sens de la répartie. Il le place bien, certes, mais surtout au bon moment. Il frappe peu mais toujours à contre-pied. Et puis il y a le revolver qui devient entre ses mains une arme quasi intellectuelle, l'argument qui désarçonne. Mais ce que je veux dire c'est que les visibles stigmates marquant de plus en plus le personnage depuis une dizaine d'années, ne faisaient qu'accentuer une faiblesse congénitale. En ressemblant de plus en plus à sa mort c'est de lui-même que Bogart achevait le portrait. On n'admirera jamais assez sans doute le génie de cet acteur qui sut nous faire aimer et admirer en lui l'image même de notre décomposition. Comme meurtri chaque fois un peu plus par tous les mauvais coups reçus dans les films antérieurs, il était devenu en couleurs l'être extraordinaire à l'estomac éructant, jaunâtre, crachant ses dents, tout juste bon pour les sangsues des marigots, et qui mènera pourtant l'*African Queen* à bon port. Et souvenez-vous de ce visage pourri témoignant aux procès des officiers du *Caine*. Il était visible que la mort ne pouvait plus depuis longtemps atteindre de l'extérieur l'être qui depuis longtemps l'avait ainsi intériorisée.

Le Trésor de la Sierra Madre : « En ressemblant de plus en plus à sa mort c'est de lui-même que Bogart achevait le portrait. »

On a à juste titre souligné le caractère « moderne » du mythe Bogart, et J. P. Vivet a doublement raison de prendre l'adjectif au sens baudelairien puisque nous admirons justement chez le héros de *La Comtesse aux pieds nus* l'éminente dignité de notre pourriture. Mais je voudrais néanmoins remarquer qu'à cette modernité à longue portée qui assure au personnage de Bogart sa poésie profonde et justifie sans doute son entrée dans la légende, répond à l'échelle de notre génération une modernité plus précise. Bogart est sans doute typiquement l'acteur mythe de la guerre et de l'après-guerre. Je veux dire des années 40 à 55. Certes, sa filmographie fait apparaître quelques soixante-quinze films depuis 1930, dont une quarantaine avant *High Sierra* et *Le Faucon maltais* (1941). Mais il n'y tient que de seconds rôles et il est indiscutable que son personnage est né avec ce qu'il est convenu d'appeler le film criminel noir dont il incarnera le héros ambigu. C'est en tout cas, pour nous, depuis la guerre et spécialement par les films de Huston que Bogart a conquis sa popularité. Or l'on sait d'autre part que les années 40-41 marquent justement la seconde grande étape de l'évolution du film américain parlant. 1941 est aussi l'année de *Citizen Kane*. Il faut donc sans doute qu'il y ait quelque harmonie secrète dans la coïncidence de ces événements : la fin de l'avant-guerre, l'avènement d'un certain style romanesque dans l'écriture cinématographique et le triomphe à travers Bogart de l'intériorisation et de l'ambiguïté. On voit bien en tout cas en quoi Bogart diffère des héros de l'avant-guerre dont Gary Cooper pourrait être le prototype : beau, fort, généreux, exprimant bien davantage l'optimisme et l'efficacité d'une civilisation que son inquiétude. Même les gangsters sont du type conquérant et activiste, héros de western dévoyés, forme négative de l'audace industrieuse. Seul peut-être Georges Raft laisse entrevoir dès ce temps cette introversion, source d'ambiguïté, que le héros du *Grand sommeil* portera au sublime. Dans *Key Largo*, Bogart triomphe contre Robinson du dernier gangster d'avant-guerre ; par cette victoire, c'est probablement enfin quelque chose de la littérature américaine qui pénètre à Hollywood. Non point par le truchement trompeur des scénarios mais par le style humain du personnage. Bogart est peut-être au cinéma la première illustration de « l'âge du roman américain ».

Il ne faut certes pas confondre l'intériorité du jeu de

Le grand sommeil (de Howard Hawks, 1946) : « Bogart est peut-être au cinéma la première illustration de ' l'âge du roman américain '. » [Photo Warner Bros.]

Bogart avec celle que l'école de Kazan a développée et que Marlon Brando, avant James Dean, a mise à la mode. Ils n'ont en commun que leur réaction contre le jeu de type psychologique ; mais taciturne comme Brando ou exubérant comme Dean, le style Kazan est fondé sur un postulat de spontanéité anti-intellectuel. Le comportement des acteurs s'y veut imprévisible puisqu'il ne traduit plus la logique profonde des sentiments mais extériorise des impulsions immédiates dont le rapport avec la vie intérieure saurait se lire directement. Le secret de Bogart est différent. C'est bien sûr de Conrad le silence prudent, le flegme de qui sait les périls des révélations intempestives, mais surtout l'in-

sondable vanité de ces sincérités épidermiques. Méfiance et lassitude, sagesse et scepticisme, Boggy est un stoïque.

J'admire particulièrement dans son succès qu'il n'ait au fond dépendu en rien du caractère des personnages qu'il a incarnés. Il s'en faut en effet qu'ils soient tous sympathiques. Admettons même que l'ambiguïté morale de Sam Spade du *Faucon maltais* ou de Philip Marlow du *Grand sommeil* tourne dans notre estime à leur avantage, mais comment défendre la triste crapule du *Trésor de la Sierra Madre* ou le sinistre commandant du *Caine* ? Pour quelques rôles de redresseur de torts ou de flegmatique chevalier d'une noble cause, autant sans doute d'exploits moins recommandables sinon franchement odieux. La permanence du personnage se situe donc au-delà de ses rôles, ce qui n'est pas le cas d'un Gabin par exemple et ne pouvait l'être non plus d'un James Dean. On voit mal aussi comment Gary Cooper pourrait prétendre à jouer les crapules. L'ambiguïté particulière aux rôles qui firent les premiers succès de Bogart dans le film criminel noir, se retrouve donc dans sa filmographie. Les contradictions morales se rencontrent aussi bien à l'intérieur des rôles que dans la permanence paradoxale du personnage entre deux emplois apparemment incompatibles.

Mais n'est-ce pas justement la preuve que notre sympathie allait, au-delà même des biographies imaginaires et des vertus morales ou de leur absence, à quelque sagesse plus profonde, à une certaine façon d'accepter l'humaine condition qui peuvent être communes au salaud et au brave, au raté comme au héros ? L'homme bogartien ne se définit pas par son respect accidentel ou son mépris des vertus bourgeoises, par son courage ou sa lâcheté, mais d'abord par cette maturité existentielle qui transforme peu à peu la vie en une ironie tenace aux dépens de la mort.

III

LE MYTHE DE M. VERDOUX [1]

On sait que le seul indice à charge qui permit d'accuser et de condamner Landru, qu'une tendre et équivoque mythologie populaire avait promu Sire de Gambais, on sait que la seule et unique pièce à conviction était un carnet de comptes. Il y notait toutes ses dépenses avec une conscience méticuleuse et exhaustive. C'est ainsi qu'on y put relever, en face de l'inscription de chaque ultime voyage conjugal pour le petit bourg normand où notre homme possédait une tranquille maison de campagne, le prix de deux billets de chemin de fer : l'un d'aller et retour pour lui-même et l'autre d'aller simple. De là à inférer la préméditation, on conçoit qu'il n'y avait qu'un pas. Pour ce faux pas, Landru perdit la tête. C'est qu'il est un seuil au-delà duquel la méthode et le système mettent en danger leur inventeur. Landru périt par son sang-froid. Eût-il attaché au crime un rien d'importance de plus qu'à la note de sa blanchisseuse ou de son épicier, il aurait peut-être inscrit dans une comptabilité noire les modestes dépenses de ses assassinats. Cette perfection psychologique devait provoquer la minime imperfection du crime. Il fallait renoncer à avoir un compte de frais généraux parfaitement tenu ou perdre inutilement le montant d'un voyage de retour. En fait Landru manquait encore du peu d'imagination ou de sensibilité qui lui eût permis de poursuivre en paix une honorable industrie artisanale.

N'y eût-il que ce seul détail, on ne saurait assimiler Landru à M. Verdoux. On conviendra d'un peu de mesquinerie dans cette manie de la comptabilité. M. Verdoux a l'esprit

1. *Revue du Cinéma*, n° 19, janvier 1948.

plus large et plus libre. La parfaite rigueur de ses crimes le rend insaisissable, mais elle n'exclut pas un minimum de fantaisie et d'esprit d'aventure.

D'ailleurs il joue à la Bourse. Ce n'est pas un chapitre imprudent sur un modeste calepin de cuisinière qui pouvait lui coûter la tête, mais un événement financier mondial. Quasi ruiné par le krach de Wall Street et la dévaluation, réduit au sort de nos malheureux petits rentiers, sachant pourtant encore porter beau au prix de plus d'une privation, Verdoux décide un soir qu'il en a assez. La police ne l'arrête pas, il s'y livre. Nous verrons tout à l'heure comment et pourquoi.

Il est facile de prévoir ce qu'on reprochera à *Monsieur Verdoux*. Nous en trouvons un catalogue assez complet dans un article des *Temps Modernes* (la revue) qui épuise à peu près le contresens. Le critique se déclare profondément déçu par la dernière œuvre de Chaplin parce qu'elle lui paraît idéologiquement, psychologiquement et esthétiquement incohérente. « Les crimes de M. Verdoux ne sont dictés ni par un besoin de défense, ni par celui de réparer des injustices, ni par une profonde ambition, ni par le désir d'améliorer quoi que ce soit autour de lui... Il est triste d'avoir dépensé tant d'énergie pour ne rien prouver du tout, de n'avoir réussi ni une comédie, ni un film à portée sociale et d'avoir obscurci le plus important des problèmes. »

L'admirable contresens grâce auquel *Monsieur Verdoux* restera secret aux trois quarts du public ! Car s'agit-il d'une comédie ou d'un film à thèse ? S'agit-il de prouver ou même d'expliquer quelque chose ? Les marxistes lui reprochent déjà son pessimisme, et de n'y point formuler clairement le message social que Chaplin leur devait depuis *Les Temps modernes* (le film).

Ainsi la déformation littéraire rejoint en une commune erreur la déformation politique. Les tenants d'un art dramatique classique à base psychologique se trouvent d'accord avec les politiques pour s'aveugler devant l'admirable nécessité de M. Verdoux : *celle du mythe*.

Dès l'instant qu'on introduit M. Verdoux dans la mythologie chaplinesque, tout s'éclaire, s'ordonne, se cristallise. Avant d'avoir un « caractère » et cette espèce de biographie cohérente et close que les romanciers et les dramaturges appellent Destin, Charlot existe tout simplement. Il est une forme blanche et noire imprimée dans les sels d'argent

de l'orthochromatique. Cette forme est assez humaine pour nous prendre au piège de l'intérêt et de la sympathie, elle présente assez de continuité dans l'apparence et le comportement pour sécréter son ontologie et accéder à l'existence autonome de ce qu'on nomme, non sans équivoque, un « personnage ». Je dis avec quelque équivoque parce que le vocable s'applique aussi bien à un personnage de roman. Mais Charlot n'est pas la Princesse de Clèves. Il faudra quelque jour se décider à débarrasser Charlot et ses « progrès » des comparaisons abusives avec l'évolution de Molière dont on a cru pouvoir l'honorer. Le personnage d'un roman ou d'une pièce épuise son destin dans les limites d'une œuvre (les romans-fleuves ne doivent pas nous tromper ; ce n'est, tout compte fait, qu'une question de dimension). Charlot, au contraire, est toujours transcendant aux films qu'il habite.

André Malraux raconte comment il a vu quelque part, dans une nuit d'Arabie, sur un mur blanc où dormaient les chats, le plus merveilleux des films de Charlot : un serpent hétéroclite de morceaux glanés çà et là parmi un tas de vieux films achetés au rabais. Le mythe apparaissait à l'état pur.

Plutôt que le Misanthrope ou Tartuffe, c'est donc Félix-le-Chat ou Mickey qui pourraient nous donner quelques lumières sur l'existence de Charlot. Le cinéma, il est vrai, possède comme les *comics*, le music-hall, le cirque ou la *commedia dell'arte*, des héros schématiques cristallisés dans une apparence et quelques traits de caractère que le public est heureux de retrouver, de semaine en semaine, à travers des aventures qui, dans leur variété, cernent pourtant toujours le même personnage. Mais je crois qu'il faudrait aussi se méfier d'une assimilation hâtive et superficielle. Il resterait à discerner certaines hiérarchies dans le degré et la forme d'existence. On ne peut réellement parler de mythe en deçà d'une certaine compréhension et extension du personnage. Charlot est, en effet, sorti des comédies de Mack Sennett, où il avait un moindre rôle que Fatty, mais déjà une densité exceptionnelle, un appel de crédibilité privilégié, une cohérence dans le comportement qui ne devait rien à la psychologie ou à la monstruosité physique, un rayonnement magique du regard le distinguaient des marionnettes qui l'entouraient, le promettaient à un destin particulier. En moins de quinze ans, le petit homme au frac ridicule, à la petite moustache

en trapèze, à la badine et au chapeau melon habitait la conscience de l'humanité. Jamais, depuis que le monde est monde, un mythe n'avait reçu une adhésion aussi universelle.

Je n'ai pas l'ambition d'en entreprendre aujourd'hui une exégèse, qui impliquerait une somme décourageante de références allant de la psychanalyse particulière de Charles S. Chaplin à la symbolique universelle, en passant par la mythologie judaïque et diverses vues hypothétiques sur la civilisation moderne. Je doute qu'on puisse déjà avoir, avec si peu de recul historique, une idée assez cohérente et générale de Charlot. Il condense en lui (comme disent les psychanalystes) trop d'affectivité sociale ; trop d'inconscients collectifs s'y superposent, donnant lieu probablement à de secrètes et puissantes assimilations de l'un à l'autre, à de formidables nappes de charriage mythologiques, à des révolutions d'archétypes, à des mutations de sens encore insaisissables. Mais il peut suffire à mon propos de discerner dans Charlot un minimum de constantes ou, au contraire, de transformations ; de suivre certains cheminements du personnage et de proposer, à défaut d'un passe-partout, trois ou quatre clefs généralement admises. Je m'efforcerai surtout de ne jamais perdre de vue que nous sommes toujours en face d'un processus mythologique et de conduire ma critique comme telle.

Si *Verdoux* a un « sens », pourquoi le chercher par rapport à une idéologie morale politique ou sociale quelconque, ou, même, en référence aux catégories psychologiques que nous sommes habitués à déceler dans les « caractères » de notre théâtre ou de nos romans, alors qu'il est si simple de le trouver dans Charlot. Le critique que j'ai cité plus haut, s'en prenant cette fois à l'interprétation de Chaplin, lui reproche de n'avoir pas su s'évader tout à fait du schéma comique de son ancien personnage, d'hésiter sans choisir entre le jeu réaliste qu'imposerait le rôle de Verdoux et les conventions de Charlot. C'est que le réalisme serait ici pure illusion. Charlot persiste comme en surimpression dans Verdoux : c'est parce que Verdoux c'est Charlot. Il fallait que, le moment venu, le public puisse le reconnaître sans équivoque et ce moment admirable vient à la dernière image du film quand Verdoux, alias Charlot, s'en va en bras de chemise, entre les bourreaux. Verdoux ou Charlot déguisé

en son contraire ! Car, remarquez-le, il n'est pas un trait de l'ancien personnage qui ne soit ici retourné comme les doigts d'un gant. Le costume d'abord : plus de frac ridicule, de melon percé, de godillot démesuré, de badine de bambou, mais un habit tiré à quatre épingles, une large cravate de soie grise, un feutre mou, un jonc à pommeau d'or. La petite moustache en trapèze, signe suprêmement distinctif, a disparu. La situation sociale est radicalement opposée : Charlot, même millionnaire, reste un éternel mendiant ; Verdoux est riche. Quand il arrive à Charlot d'être marié, c'est avec d'effroyables mégères qui le terrorisent et lui extorquent sa paye jusqu'au dernier sou. Verdoux polygame trompe toutes ses femmes, les subjugue, les assassine et vit de leur argent (sauf la jeune femme infirme et celle qu'il renonce à empoisonner, mais nous reviendrons plus loin sur la valeur de ces exceptions).

D'ailleurs, Charlot souffre d'un évident complexe d'infériorité à l'égard de l'autre sexe tandis que Verdoux joue les Don Juan et y réussit. Le Charlot de *La Ruée vers l'or* est un tendre et un naïf. Verdoux un cynique. En autant d'éléments que vous réduisiez Charlot, il n'est pas un trait dont vous ne trouviez en Verdoux le contraire.

Résumons tous ces traits en un seul : Charlot est par essence l'inadapté social, Verdoux un suradapté. Par le retournement du personnage, c'est tout l'univers chaplinesque qui se trouve du coup renversé. Les rapports de Charlot avec la Société qui sont, avec les femmes, le thème fondamental et permanent de son œuvre, ont tous ici changé de valeur. La police qui terrorisait Charlot par exemple, est dupée avec aisance par M. Verdoux. Loin de fuir devant les flics, Verdoux leur échappe sans les éviter et quand, le jeu ayant assez duré, il décidera de s'offrir à l'un d'eux, c'est la police qui aura peur. Mais la scène vaut d'être contée : Verdoux, vieilli et ruiné, rencontre un soir la jeune femme qu'il avait jadis épargnée et même tirée d'affaire dans une passe difficile. Celle-ci reconnaissante, veut, à son tour, lui rendre service et l'entraîne dans un cabaret. Elle est maintenant très riche et mariée à quelque chose comme un marchand de canons (« tout de même très gentil », dit-elle). Est-ce cette ultime déception, est-ce la lassitude, ou bien juge-t-il que le temps est venu d'en finir ? Verdoux feint d'accepter l'aide qu'on lui offre avec une sincère amitié mais, en quittant la jeune femme, il retourne dans la boîte de nuit où il

« En autant d'éléments que vous réduisiez Charlot, il n'est pas un trait dont vous ne trouviez en Verdoux le contraire. »

« Résumons tous ces traits en un seul : Charlot est par essence l'inadapté social, Verdoux un suradapté. »

[Photo United Artists.]

a reconnu en passant les parents d'une de ses victimes. Ceux-ci l'ont identifié. Il sait qu'ils ont téléphoné à la police et que, dans quelques instants, les agents vont arriver. Faire signe à un taxi serait simple, mais il revient d'un pas tranquille, se trouve nez à nez avec les deux adversaires (une vieille fille et son neveu), fait une feinte et parvient à les enfermer à clé dans un réduit près du vestiaire. Survient la police, un attroupement se forme devant la porte verrouillée d'où partent des clameurs. Les policiers badauds et, parmi eux, Verdoux qui pourrait encore s'enfuir sans se faire remarquer. Non, il reste là, curieux et indifférent. La porte enfoncée, on ne trouve naturellement pas l'assassin. La vieille fille terrorisée et à demi-évanouie recouvre ses esprits, nez à nez avec lui. Nouvel évanouissement, cette fois dans les bras de Verdoux qui, embarrassé, la repasse à un flic. La scène se répète deux ou trois fois jusqu'à ce que, surmontant son effroi, la vieille parvienne à le dénoncer en le montrant du doigt : paralysé par la stupeur, le policier demande encore incrédule : « Vous êtes M. Verdoux ? » — « Pour vous servir » répond l'autre avec une petite courbette. Avant de se précipiter pour lui passer les menottes, l'homme de l'ordre vacille et hésite, à deux doigts de s'évanouir à son tour.

Que le lecteur se mette un instant à sa place. Depuis que Charlot existe (mais comment fixer un temps à l'existence de Charlot ?), la Société délègue sa police pour le refouler hors de son sein. Les flics sont habitués à se heurter à lui au coin des rues, sur les quais déserts, dans les squares après la fermeture. Sa fuite maladroite et précipitée a toujours été l'indice d'une vague culpabilité qui se dénonce d'elle-même et qu'il suffit du reste de sanctionner d'un coup de bâton blanc. Il leur causait au fond bien peu de souci, le petit homme à la démarche de canard, sa malice et son astuce ne le poussaient jamais au-delà de revanches bénignes ou du minimum de larcins nécessaires à sa subsistance. C'était une victime facile qui leur échappait toujours au dernier moment, mais qui savait rester dans son rôle de coupable. Et voilà que Charlot disparaît ! Plus de Charlot, plus de coupable ! C'est la Société qui souffre d'un étrange malaise : non pas, certes, qu'elle se sente à son tour coupable ou du moins qu'elle se l'avoue (on n'aurait jamais vu ça : la Société, par essence, ne saurait qu'accuser), mais, enfin, quelque chose d'anormal se passe dans son sein qui l'inquiète

beaucoup plus gravement que les désordres qu'elle sanctionne d'ordinaire. Les femmes qui disparaissent et ce personnage insaisissable auquel il faudra bien, s'il existe, attribuer des crimes si monstrueux qu'ils restent incompréhensibles, troublent sa bonne conscience de Société. Non seulement parce qu'elle est impuissante à les empêcher et à les punir, mais surtout parce qu'ils sont d'une nature dont elle sent confusément l'équivoque. Elle réagit affectivement par une espèce de colère sacrée qui indique déjà un subconscient troublé. En réalité c'est qu'elle se sait coupable, la Société, mais qu'elle ne peut le reconnaître. Quand M. Verdoux lui explique, au banc de l'accusation, qu'il n'a fait qu'appliquer jusqu'à ses dernières conséquences cette loi fondamentale des rapports sociaux, cette sagesse des temps modernes selon laquelle « les affaires sont les affaires », elle se voilera naturellement la face et criera au scandale... d'autant plus fort qu'il aura touché juste. Elle s'acharnera d'autant plus sur M. Verdoux qu'elle ne veut pas voir en lui une espèce de parodie sociale, l'application jusqu'à l'absurde de sa règle du jeu. A l'inverse de M. K. du *Procès* (avec lequel Charlot, lui, n'est pas sans parenté) Verdoux, par sa seule existence, rend la Société coupable. Elle ne sait pas exactement de quoi, mais tant que cet élément de scandale subsistera en son sein, le monde sera malade et inquiet. Malheureusement pour elle, Verdoux connaît si bien le jeu qu'il en use pour rester insaisissable. Il peut pousser l'audace jusqu'à regarder avec curiosité par-dessus l'épaule du policier qui le cherche. On comprend l'effroi du pauvre fonctionnaire à l'instant où il se retourne.

Naturellement, la Société condamne Verdoux à mort. Elle espère ainsi s'en tirer et laver souverainement la souillure provocante de son existence. Mais elle ne sait pas voir que si Verdoux a daigné se livrer aux juges, c'est que le verdict ne pouvait plus l'atteindre ; mieux encore, qu'elle allait se frapper elle-même à travers l'accusé. A partir de son arrestation, Verdoux oppose une blanche indifférence à son sort. Dans la prison où il reçoit un journaliste et un prêtre, c'est au-delà de l'ironie qu'il demande à celui-ci s'il peut lui rendre quelque service. Toutes ces dernières scènes sont d'une beauté indicible ; non pas tant par quelque perfection dramatique formelle, mais essentiellement par la puissance de la situation et du personnage. Verdoux règne sur ses derniers instants comme Socrate et, moins bavard

que lui, il tient la Société en échec par sa seule évidence. La Société accomplit envers lui ses derniers rites, la cigarette et le verre de rhum ; mais Verdoux ne fume ni ne boit, il refuse d'un geste machinal cette attention importune. Alors surgit l'un des plus beaux gags de Chaplin, une trouvaille géniale. Verdoux se ravise : « Je n'ai jamais bu de rhum ! » Et il déguste avec curiosité le verre d'alcool. L'instant suivant brille, dans le regard fugace et éblouissant de Verdoux, la conscience de la mort. Non pas la peur, ou le courage ou la résignation — il s'agit bien de cette psychologie élémentaire ! — mais quelque chose comme une volonté passive qui intègre toute la gravité du moment avec je ne sais quoi au-delà de l'indifférence et du mépris, au-delà même de la certitude de la vengeance. Depuis longtemps il est seul à savoir ce qui les attend. Il laisse faire la Société. Maintenant tout est accompli.

Voici Verdoux qui s'éloigne entre les bourreaux dans l'aube d'une cour de prison. Petit homme en bras de chemise, les mains liées derrière le dos, il avance d'un pas sautillant vers l'échafaud. Vient alors le *gag* sublime, informulé mais évident, le *gag* qui résoud tout le film : *Verdoux c'était lui ! Ils vont guillotiner Charlot.* Les imbéciles ne l'ont pas reconnu. Pour obliger la Société à commettre cette irrémédiable gaffe, Charlot a revêtu le simulacre de son contraire. Au sens précis et mythologique du mot, Verdoux n'est qu'un « avatar » de Charlot : le principal et l'on peut même dire le premier. Par là, *Monsieur Verdoux* est sans doute l'œuvre la plus importante de Chaplin. Nous y assistons à la première évolution qui pourrait bien du même coup en être le terme. *Monsieur Verdoux* jette une lumière nouvelle sur l'univers chaplinesque, il l'ordonne et le charge de sens. Cette même route de nulle part, toujours reprise de film en film par le petit homme à badine, d'où d'aucuns reconnaissaient celle du Juif errant que d'autres préféraient confondre avec le chemin de l'espérance, nous savons aujourd'hui où elle finit. Le bout de la route, c'est le sentier d'une cour de prison dans la brume matinale où se devine la silhouette ridicule de la guillotine...

Qu'on ne s'y trompe pas, le scandale soulevé en Amérique par le film peut bien prendre comme prétexte l'évidente immoralité du personnage. La vérité, c'est que la Société réagit ; elle sent dans la sérénité de cette mort quelque chose d'implacable comme une menace. Elle devine pour

tout dire que Charlot, tout à la fois, triomphe et lui échappe, qu'il l'a mise irrémédiablement dans son tort ; car il est insuffisant de dire que la route finit à l'échafaud : Chaplin a su, du reste, par la plus belle de ses ellipses, éviter de nous en montrer le terme. Le couperet ne tranchera qu'une apparence. Il nous semble deviner un dédoublement du supplicié : Charlot revêtu de la blanche tunique, affublé des ailes pelucheuses qu'il portait dans le rêve du *Kid*, s'échappe en surimpression à l'insu des bourreaux. Avant même que ne s'accomplisse l'acte dérisoire, Charlot est rendu au ciel.

Je me plais à imaginer un ultime avatar de Charlot, sa toute dernière aventure : ses règlements de comptes avec saint Pierre ; même, qu'à la place du Bon Dieu, je ne serais pas tranquille d'accueillir saint Verdoux.

Monsieur Verdoux est le nouveau testament de Chaplin. L'ancien se termine à *La Ruée vers l'or* et au *Cirque*. Entre les deux, le mythe chaplinesque me paraît confus, inquiet, incertain. Il cherche encore à se raccrocher aux *gags* et aux trouvailles comiques qui se font du reste de plus en plus rares. *Le Dictateur* est de ce point de vue significatif. Mal construit, hétérogène et hétéroclite, il trouve seulement une brillante et accidentelle justification dans un règlement de comptes avec Hitler, lequel méritait bien cela pour avoir commis la double impudence de prendre la moustache de Charlot et de s'être haussé au rang des dieux. En obligeant la moustache de Hitler à réintégrer le mythe Charlot, Chaplin anéantissait celui du Dictateur. Il fallait faire ce film, ne fût-ce que pour la satisfaction de l'esprit et le bon ordre des choses, mais ce n'est qu'un surgeon adventice dans les avatars du héros. On distingue d'ailleurs nettement la décomposition du personnage dans *Le Dictateur*, en particulier dans la scène à la fois dramatiquement la plus mauvaise et la plus belle selon la phénoménologie du mythe : je veux parler du discours final. Dans ce plan interminable et trop court à mon gré, je n'ai retenu que le timbre envoûtant d'une voix et la plus troublante des métamorphoses. Le masque lunaire de Charlot peu à peu disparaissait, corrodé par les nuances de la panchromatique et trahi par la proximité de la caméra que multipliait encore le télescope du « grand écran ». En dessous, comme en surimpression, apparaissait le visage d'un homme déjà vieilli, creusé de quelques rides amères, les cheveux traversés de

mèches blanches : le visage de *Charles Spencer Chaplin*. Cette espèce de psychanalyse photographique de Charlot reste certainement l'un des hauts moments du cinéma universel.

Quoi qu'il en soit et par sa beauté même, elle trahit une maladie du mythe, une infection pernicieuse du personnage qui ne pouvait se prolonger sans le détruire complètement. On pouvait du reste croire avec quelque vraisemblance qu'on n'allait plus trouver dans *Monsieur Verdoux* que l'acteur, prodigieux sans doute, mais l'acteur tout de même : Charles S. Chaplin. Il n'en est rien. Ce n'était que la maladie qui précède les mues et les métamorphoses. Charlot se préparait à changer de peau. Comme Jupiter manigançant un de ses mauvais coups sur la terre, il devait nous revenir méconnaissable et faire à la Société un de ces enfants dont elle se souviendrait !

L'admirable dans le cas de M. Verdoux, c'est que ses aventures sont beaucoup plus profondes encore que celles du Charlot de *La Ruée vers l'or*, quoiqu'elles en prennent rigoureusement le contre-pied. En effet, le personnage de Charlot a suivi, des premières bandes de la Keystone à *La Ruée vers l'or* et au *Cirque*, une évolution morale et psychologique. Le premier Charlot est un être plutôt méchant distribuant force coups de pied au derrière à ses protagonistes dès l'instant que ceux-ci n'étaient pas en position de les lui rendre. On le voit, dans *Charlot à l'autodrome*, mordre sans prévenir le nez d'un voisin trop curieux. Peu à peu, le personnage s'améliore, mais il restera longtemps encore équivoque. Avant de se sentir l'instinct maternel et adoptif du *Kid* (notons qu'il ne se décide à adopter le petit Jackie Coogan qu'après avoir fait l'impossible pour s'en débarrasser), il témoigne de peu de sympathie pour les enfants. Dans *Une journée de plaisir*, profitant de ce qu'il n'y a pas de témoin, il envoie balader d'un de ces coups de pied en retour dont il a le secret, les pastilles de menthe et les bonbons acidulés que lui propose le groom du bateau. C'est, au reste, une règle habituelle de son comportement que de ne pas hésiter à commettre de petites vilenies quand on ne le regarde pas. Il est facilement simulateur et rusé à des fins peu recommandables. Ce serait une erreur de croire Charlot foncièrement bon. Seul l'amour le rend tel et, alors, sa générosité, son courage n'ont plus de limites. Dans *Le Policeman* et même *Le Pèlerin* on trouverait encore

plus d'un exemple de méchanceté. Je tiens à faire remarquer tout de suite que ces défauts n'enlèvent strictement rien à l'intérêt que nous portons au personnage ni même à notre sympathie, au contraire. Il faudrait pouvoir dégager ces mots de tout jugement moral implicite. L'adhésion à un héros mythique, le fait que nous soyons pour lui et avec lui ne sont heureusement pas tributaires des seules catégories morales qu'il peut incarner. Mais c'est une loi commune à l'évolution de tous les personnages vivant du commerce avec le public, qu'ils tendent à justifier notre sympathie par une plus grande cohérence psychologique et plus de perfection morale. On trouverait la même courbe dans le personnage de Pierrot. C'est ainsi que, dans *La Ruée vers l'or*, Charlot est devenu entièrement bon. Ses mésaventures ne tombent jamais sous le coup d'une condamnation morale : toutes, au contraire, en font une victime et suscitent même parfois plus que la sympathie : la pitié. Charlot est arrivé là au terme d'une évolution dont on peut au reste estimer qu'elle ne représente pas le meilleur de son œuvre. Je préfère, pour ma part, la richesse équivoque du *Pèlerin* où l'art n'est point encore troublé et amolli par le souci des valeurs psychologiques et morales. Quoi qu'il en soit, *La Ruée vers l'or* c'est l'apologie la plus poussée du personnage, celle qui sollicite le plus clairement notre révolte contre le sort de Charlot.

Au saint Charlot du *Kid*, du *Cirque* et de *La Ruée vers l'or* répond dialectiquement le saint Verdoux d'aujourd'hui. Mais la mise en accusation des ennemis de Charlot et l'apologie du personnage sont à mon sens plus convaincantes encore parce qu'elles ne sont pas fondées sur des justifications psychologiques. Nous sommes *avec* Verdoux, *pour* Verdoux, mais comment notre sympathie pourrait-elle être fondée sur une appréciation morale ? Le spectateur, sur ce plan, ne pourrait lui aussi que condamner le cynisme de Verdoux. Or nous l'acceptons tel qu'il est. C'est le personnage que nous aimons, non ses qualités ou ses défauts comme tels. La sympathie du public pour Verdoux s'adresse au mythe, non à sa signification morale. Aussi quand Verdoux, ayant le spectateur avec lui, est condamné par la Société, il est doublement sûr de son triomphe puisque le spectateur condamne la condamnation d'un homme « justement » condamné par la Société. Celle-ci n'a vraiment plus aucun recours affectif dans la conscience du public.

Monsieur Verdoux est un paradoxe et un tour de force. *La Ruée vers l'or* allait droit au but. Verdoux prend la Société à revers comme un boomerang. Sa victoire ne doit rien aux faciles et impurs secours de l'éthique. Le mythe se suffit à lui-même, sa seule logique est convaincante. Il existe en géométrie des théorèmes qui ne cernent complètement leur vérité que lorsqu'on peut aussi démontrer le théorème contraire. Il fallait *Monsieur Verdoux* pour accomplir et achever l'œuvre de Chaplin. Entre le timide et malheureux amoureux de *La Ruée vers l'or* et ce Don Juan sur le retour, la Société est complètement prise dans la dialectique du mythe. Le réflexe imprudent qu'elle a eu pour s'en libérer a déclenché le dernier ressort du piège. Forte de sa conscience et de sa justice, en croyant condamner Barbe-Bleue alors qu'elle s'était contentée de jeter en prison le naïf gréviste des *Temps modernes*, voilà qu'elle a tué Charlot !

***

Il resterait à expliquer pourquoi Chaplin a précisément choisi pour son audacieux défi à la Société de s'attaquer aux femmes. J'ai réservé jusqu'à présent cet aspect du mythe que je crois beaucoup plus personnel et biographique.

Remarquons d'abord que Verdoux épargne deux femmes. Ce polygame affairiste cache un tendre secret : il a une épouse, un enfant, un foyer. C'est en grande partie pour subvenir à leurs besoins et les entretenir dans une paisible aisance qu'il est toujours par monts et par vaux en train d'empoisonner quelqu'un. Cette femme, la première et la vraie, est devenue infirme : elle est frêle et douce. A la fin du film nous apprendrons de la bouche de Verdoux vieilli, quelques minutes avant sa reddition à la police, qu'elle est morte ainsi que son enfant. A vrai dire, rien ne prouve qu'il ne les ait pas également empoisonnés. On peut même le supposer, à la façon dont il ajoute qu'ils sont certainement « plus heureux là-haut ». Au fond, pouvait-il traiter plus exceptionnellement cette femme aimée qu'en la tuant par amour et non pour l'argent ? Verdoux n'a pas de préjugés quant à la mort, il sait ce qu'elle a de bon et n'hésite pas à la choisir quand elle est sage. Peut-être que ruiné, lassé de lutter et ne pouvant plus assurer à celle qu'il aimait son tranquille bonheur, ou encore, sachant sans remède les

souffrances de l'infirme, il lui a doucement épargné la promiscuité d'un monde contre lequel il ne pouvait plus la défendre.

La seconde exception est une jeune femme rencontrée dans la rue et qu'il entraîne un certain soir chez lui pour expérimenter un nouveau poison dont il vient de composer la formule. La jeune femme croit à sa bonté et se laisse aller à lui confier ses malheurs. Elle voudrait venir en aide à celui qu'elle aime, elle croit à la vie parce qu'elle croit en son amour. De toutes ses forces, elle lutte contre le désespoir pour le sauver. Verdoux s'attendrit, substitue au breuvage empoisonné un verre de vin de Bourgogne et glisse deux billets de mille francs dans la main de la pauvre fille. Lorsqu'il la retrouvera, à la fin du film, elle pourrait peut-être lui être d'un secours plus efficace. Ce n'est pas tant d'aide matérielle que Verdoux a besoin alors, ce n'est même plus d'amour. Il lui suffirait d'affection et de tendresse, mais il faudrait surtout qu'il puisse croire au bonheur de cette femme dont il apprend maintenant que le mari qui la rend si heureuse n'est après tout qu'un marchand de canons, comme les autres. S'il avait rencontré ce soir-là un seul juste vraiment juste, une seule femme méritant son bonheur, peut-être eût-il fait grâce à la Société et renoncé à s'offrir à sa justice.

Même sous les apparences de Verdoux-Barbe-Bleue Charlot poursuit ici et parachève son mythe personnel de la femme qu'on peut appeler, en souvenir de sa première incarnation : « le complexe d'Edna Purviance ». J'avancerai ici une hypothèse, qui ne se prétend point exhaustive, mais semble du moins pouvoir éclairer certains aspects du personnage de Verdoux dans ses rapports à la fois avec Charlot et avec Chaplin. Point n'est besoin de recourir aux dernières subtilités de la psychanalyse pour voir d'évidence que Chaplin poursuit symboliquement, à travers Charlot, un seul et même mythe féminin. Entre la tendre et douce Edna Purviance, la jeune aveugle des *Lumières de la ville*, la frêle infirme de Verdoux, il n'existe pas de différences très sensibles sinon que Verdoux est marié avec la dernière. Elles sont toutes, comme Charlot, des êtres malheureux et sous-adaptés à la Société, des infirmes physiques ou moraux de la vie sociale. C'est cette hyperféminité qui séduit Charlot, le coup de foudre amoureux est l'origine d'une conversion foudroyante aux normes sociales et morales. Au début

du *Policeman*, ce n'est naturellement pas le sermon du pasteur mais le sourire de sa fille qui transforme le mécréant en agent vertueux. Une seule exception : le *Kid* où l'amour pseudo-paternel se substitue à l'affection pour la pure jeune fille. Si nous interprétons bien le sens symbolique de ces personnages féminins, tout l'œuvre de Charlot ne serait que la quête toujours recommencée de la femme capable de le réconcilier avec la Société et, du même coup, avec lui-même. Le public, qui ne retient de Charlot que sa gentillesse et sa bonté, ne se souvient en réalité que de Charlot amoureux. Il oublie qu'avant d'offrir son gain à la jeune émigrante, Charlot a triché au jeu. Dans *Les Temps modernes*, Charlot rêve d'une vie honnête et laborieuse où, rentrant le soir avec la bonne conscience de la journée gagnée, il trouverait dans un foyer petit-bourgeois la femme qu'il aime occupée à préparer le dîner. L'amour seul peut provoquer en lui la volonté (maladroite sans doute et comique pour d'autres raisons) non seulement de s'adapter à la Société mais, dirait-on même, d'accéder à la vie morale et à l'individualité psychologique. Pour Edna Purviance, Charlot se sent capable d'assumer un caractère et un destin, le mythe de devenir un homme.

Par rapport à cette conjoncture, retrouvée dans presque tous les Charlots, Verdoux représente également un progrès significatif important. Suivant les cas, le film se terminait comme *Le Pèlerin* par l'échec de l'idylle ou, comme *La Ruée vers l'or* et *L'Émigrant*, par le mariage. En réalité, le dénouement optimiste ne doit pas être pris au sérieux. Il est entraîné (sur ce point, la comparaison avec les comédies de Molière est possible) par un réflexe dramatique étranger au mythe. La véritable fin, que le public reconstitue du reste inconsciemment, c'est celle d'*Une idylle aux champs*, ou des *Temps modernes*, encore même peut-on considérer cette absence de dénouement comme une évolution optimiste des francs échecs amoureux du *Pèlerin* ou du *Cirque*.

Pour la première fois, dans *Monsieur Verdoux*, nous trouvons Charlot *après* son mariage avec Edna Purviance. Peut-être est-ce à ce passage du cap amoureux que Charlot doit, du moins selon la logique du mythe, d'avoir pu se métamorphoser en Verdoux, ou bien, si l'on préfère, il *fallait* que Verdoux fût marié avec Edna Purviance. Quoi qu'il en soit, nous voyons que s'il n'est pas réconcilié pour autant avec la Société, il sait du moins maintenant s'en ser-

vir. Nous savons aussi, et c'est d'importance, qu'il continue à respecter le mythe de la femme-enfant mais qu'il n'en attend plus guère le salut. Peut-être même, si nous adoptons la thèse du meurtre, le respecte-t-il jusqu'à empoisonner Edna Purviance pour empêcher la vie et la Société de s'en charger.

La seconde jeune femme épargnée représenterait peut-être une Edna Purviance plus vivante qui ne se laisse pas mourir. Mais celle-là même passe inconsciemment de l'autre côté de la barricade.

Restent les autres femmes, celles qu'on peut empoisonner, mais parfois aussi celles qui résistent, car le personnage important du film, c'est précisément la femme qu'il ne parvient pas à tuer. Chaplin auquel on pouvait reprocher, d'après ses derniers films, de craindre de plus en plus les acteurs de talent, a fort heureusement fait appel ici à Martha Raye, l'inénarrable mégère comique, la femme collante de tant de comédies américaines. En demandant la réplique à une actrice connue et consacrée par un emploi aussi stable, Chaplin a, consciemment ou non, voulu opposer à Verdoux plutôt un personnage qu'un acteur. L'empoisonneuse n° 1 d'Hollywood, l'enquiquineuse Martha Raye qui rendrait les moutons enragés et justifierait l'acquittement d'une douzaine de Barbe-Bleue, est précisément la seule épouse increvable dont Verdoux ne vient pas à bout. J'aime que Chaplin n'ait pas hésité à faire appel à une mythologie étrangère à la sienne et à s'approprier un personnage qui ne devait rien jusqu'à présent mais qui lui devra tout désormais.

C'est Martha Raye qui justifie Verdoux dans le cœur du public. Le seul meurtre sur lequel Chaplin s'est étendu, très habilement, est celui d'une mégère et, au surplus, il est raté. Tout le milieu du film est tenu par un gag formidable de dimension et de drôlerie, celui de l'empoisonnement manqué. Les autres sont habilement esquivés selon la technique de Chaplin, de sorte que notre sensibilité adroitement ménagée n'éprouve aucune répugnance contre l'activité de Verdoux ; ce serait même plutôt Barbe-Bleue qu'on plaindrait. Ainsi parvient-il à se venger des femmes sans perdre son beau rôle de victime.

Car il s'agit sans doute, ici aussi, d'une vengeance. Si M. Verdoux prolonge et dépasse le mythe jusqu'alors inachevé du pur amour d'Edna Purviance, Chaplin charge Verdoux de le venger des autres femmes. Il se pourrait bien qu'en réalité l'idéal féminin de Charlot soit plus ou moins cons-

« Faire signe à un taxi serait simple, mais il revient d'un pas tranquille, se trouve nez à nez avec les deux adversaires (une vieille fille et son neveu), fait une feinte et parvient à les enfermer à clé dans un réduit près du vestiaire. »

[Photo United Artists.]

ciemment celui de Chaplin lui-même. J'en verrais volontiers l'indice dans l'utilisation de ses nouvelles amours dans ses films, la dernière femme aimée prenant la succession d'Edna Purviance dans l'incarnation du mythe. Mais la réalité dément naturellement, à l'usage, dans la vie privée, l'idéalisation mythologique. Peu importe ici les torts objectifs de la femme ou de Chaplin, on peut supposer qu'ils ne sont là que pour justifier consciemment un divorce dont la fatalité inconsciente était certaine dès l'origine de l'idylle.

Si Chaplin poursuit, non pas la femme, mais un mythe féminin, aucune ne le peut satisfaire et la déception est d'autant plus grande que la cristallisation du début lui a fait subjectivement identifier la nouvelle aimée à son idéal : « La treizième revient, c'est toujours la première ».

La femme abandonnée n'est pas seulement une femme que l'on n'aime plus : elle est rejetée hors du mythe. Pour Chaplin-Charlot (Charlot étant ici l'inconscient de Chaplin) elle a trahi l'Edna Purviance que Chaplin voyait en elle. (Toutes les femmes sont donc coupables, sauf une qui les rejoindra plus tard.) Le mythe de Don Juan se confond ici avec celui de Barbe-Bleue. On peut considérer les femmes-à-tuer de M. Verdoux comme le symbole des anciennes femmes de Chaplin, lesquelles furent aussi, à l'écran, les femmes de Charlot. Sans compter que Chaplin récupère symboliquement par M. Verdoux les pensions alimentaires que plusieurs « Edna Purviance » devenues, après divorce, « Martha Raye », lui prélèvent réellement avec l'appui des lois de la société américaine et de son opinion publique.

Car l'opinion publique s'est chargée la première de faire de Chaplin un Barbe-Bleue avant même qu'il n'invente M. Verdoux. L'auteur de *L'Opinion publique* s'est contenté d'affronter le mythe dans lequel il était déjà enfermé et de s'en libérer en l'accomplissant et le justifiant symboliquement. La misogynie de Chaplin trouve en Verdoux le juge et le bourreau de femmes. Mais celles-ci méritent d'être tuées parce qu'elles sont toutes, à un degré ou à un autre, coupables d'avoir trahi l'espoir contenu en Edna Purviance.

***

Que peuvent signifier les problèmes d'esthétique formelle du récit et de la mise en scène si, comme j'ai essayé de le montrer, la réalité de l'œuvre réside dans la symbolique des situations et du personnage ? Il va de soi qu'on ne saurait lui appliquer les habituels critères de la dramaturgie cinématographique. Il est évident que Chaplin n'invente pas la matière du récit en partant d'un squelette de scénario, d'un ordre dramatique abstrait, fût-ce même celui, déjà substantiel, de la tragédie. C'est ce qui peut dérouter et décevoir dans l'analyse de ses films. Ce ne sont que suites de scènes quasi autonomes, dont chacune se contente d'exploiter à fond une situation. Rassemblez vos souvenirs sur Charlot,

des dizaines de scènes vous remontent à la mémoire aussi précises que l'image du personnage ; mais qu'il s'agisse du bec de gaz du *Policeman*, du sermon sur David et Goliath, de l'arbre postiche de *Charlot soldat*, de la danse des petits pains, des entrechats de Charlot assommé sur le bord du trottoir dans *Le Dictateur*, du rêve du *Kid* ou de vingt autres scènes, elles se suffisent toutes parfaitement à elles-mêmes, pleines et lisses comme un œuf, on pourrait presque les extrapoler d'un film à l'autre. Sans doute serait-il excessif de mettre toutes les œuvres de Chaplin sur le même plan. La progression dramatique du *Pèlerin*, par exemple, est admirable, celle du *Policeman* d'une charmante clarté, mais *Charlot soldat* est divisé en trois parties parfaitement distinctes qui constituent dramatiquement autant de petits films indépendants. En réalité, même dans ses films les mieux bâtis, les qualités dites « de construction » sont les plus extérieures, les moins spécifiques de l'excellence de l'ouvrage. Mieux vaut certes que Chaplin ait su concilier le développement dramatique d'une histoire avec celui des situations qui la composent, mais bien plus que cet ordre utile de la succession et des rapports nous importent un ordre plus secret dans la conception et l'épanouissement d'un *gag* et, surtout, cette économie mystérieuse qui donne aux scènes, si brèves soient-elles, leur densité spirituelle, leur poids spécifique de mythe et de comique. Il n'est pas d'autre grave critique de forme à exprimer contre un film de Charlot que celles qui touchent à l'unité de style des scènes, à des décalages malheureux de ton, à des discordances dans la symbolique implicite des situations. De ce point de vue, il est certain que depuis *La Ruée vers l'or*, la production de Chaplin a baissé. En dépit d'excellentes scènes, *Les Temps modernes* eux-mêmes souffrent d'un sensible manque d'unité entre les *gags* [1]. Quant au *Dictateur* c'est un assemblage de scènes extrêmement inégales dont certaines, comme celle de l'obus, pourraient passer pour de médiocres laissés-pour-compte de la Keystone. Le *gag* de la grenade serait à sa place dans un *Charlot soldat*. Je n'apprécie pas du tout pour ma part la rencontre des deux dictateurs, qui introduit un comique de tarte à la crème dans une œuvre où l'on trouve des scènes d'une tension drama-

1. La réédition commerciale des *Temps modernes* en 1955 a permis d'infirmer ce jugement fondé sur le souvenir. Je ne suis pas loin au contraire

tique aussi pure que celle où Charlot, assis, regarde sa maison brûler. Le mime du désespoir, la chorégraphie de la douleur y trouvent leur plus parfaite expression, comme le remarquait J.-L. Barrault, dans l'immobilité.

On explique d'ordinaire ce fléchissement de la qualité des avant-derniers films de Chaplin par le parasitisme de l'idéologie. On sait que Chaplin a des prétentions à la philosophie sociale et ce n'est pas faire injure à l'artiste que de les trouver aussi sympathiques qu'encombrantes. On voit bien que *Le Policeman*, ou même *La Ruée vers l'or* ne voulaient rien *démontrer* tandis que *Les Temps modernes*, *Le Dictateur* et *Monsieur Verdoux* laissent nettement apparaître « intentions » et « thèses ». On s'en passerait volontiers ; mais reste à savoir si elles ont l'importance qu'on leur attribue. Dans la mesure où c'est une thèse quelconque qui anime le personnage, elle prend la place du mythe et tend à déplacer celui-ci. L'ontologie du héros est détruite. Mais, Dieu merci, cette destruction ne se produit pas aussi nécessairement qu'on pourrait le croire. Le mythe résiste, gêné et contraint par les idées de M. Chaplin, il trouve dans le génie du même Chaplin le moyen de leur échapper et de réapparaître ailleurs, peut-être même à l'insu de l'auteur. Mais la symbolique du personnage est plus compliquée, il faut la dégager non seulement des rapports du personnage et de la situation, mais encore du personnage avec la thèse ; il est rare qu'un geste, un indice quelconque et imprévu ne révèlent pas que Charlot est finalement parvenu à traiter l'idée elle-même comme une chose, comme un objet qu'il s'agit de faire entrer dans son jeu. Le globe terrestre du *Dictateur* en est un bon exemple : symbole d'une idée on ne peut plus générale elle devient, dans le développement d'une scène où nous retrouvons le sens comique du Charlot de 1916, un instrument chorégraphique. C'est sa façon à lui de jongler avec les idées ; même quand ce sont celles du citoyen Chaplin.

Mais *Monsieur Verdoux* n'a pas même besoin de ces justifications par la bande que j'ai la présomption d'avancer au corps

---

de tenir aujourd'hui *Les Temps modernes* pour l'un des meilleurs longs métrages de « Charlot », le meilleur peut-être avec *Les Lumières de la ville*.

Loin de manquer d'unité, *Les Temps modernes* sont peut-être au contraire le film où le style de l'interprétation est le plus soutenu, commandant le style des gags et même du scénario. La signification idéologique n'infléchit jamais de l'extérieur la ligne comique du gag. C'est au contraire l'imperturbable logique de celui-ci qui fait à la limite éclater l'absurdité sociale.

défendant de « l'accusé ». Il est difficile de savoir quelles ont été les intentions idéologiques de Chaplin en concevant ce film, mais elles n'ont en rien gêné le personnage puisque le comportement de celui-ci dans les situations où il est placé est parfaitement autonome, cohérent et significatif. Ainsi serait-il plus juste de s'en prendre à l'affaiblissement du mythe depuis *La Ruée vers l'or* qu'à la prolifération du parasite idéologique dans les scénarios de Charles Spencer Chaplin. Il serait vain d'imaginer et d'espérer rétrospectivement une prolongation du personnage de Charlot arbitrairement fixé à un stade jugé satisfaisant de son évolution. Le héros créé par Chaplin était tributaire de maints facteurs aussi différents que décisifs. Le passage de l'orthochromatique à la panchro devait, à lui seul, déterminer une véritable maladie morphologique, plus grave peut-être que l'apparition de la parole : accusant et révèlant le vieillissement de l'acteur, elle a corrodé le personnage. Essayez donc d'imaginer Charlot en Technicolor ! Mais il y avait aussi l'histoire générale du cinéma, l'évolution de la technique, la sensibilité du public et surtout la biographie même de Charlot, dont nous avons supposé qu'elle n'était pas étrangère à la mythologie de son héros. Si bien que l'on peut, au contraire, se féliciter de la métamorphose de Charlot en Verdoux si celle-ci correspond bien à la palingénésie du mythe capable de sécréter à nouveau ses antitoxines idéologiques.

Loin d'être « mal construit » *Monsieur Verdoux*, grâce à la vigueur retrouvée du personnage, à l'homogénéité du mythe, me semble, au contraire, l'un des films les « mieux faits » de Chaplin. Jean Renoir ne s'y est pas trompé. Il était sans doute à peu près le seul à pouvoir apprécier, à Hollywood, cette construction, toute interne et quasi artisanale. Lui non plus n'a jamais été capable de « construire » un scénario pour des raisons, au fond, assez proches de celles de Chaplin. L'histoire en tant que telle a toujours moins préoccupé Renoir que la création de personnages et de situations où ils aient à s'exprimer. Il y a aussi une mythologie de Renoir (évidemment beaucoup plus diffuse et dispersée sur de multiples personnages) comme *La Règle du jeu* le prouve clairement : la peau d'ours n'y a pas d'autre raison d'être que de fournir à l'acteur-auteur l'occasion de la métempsychose dont il rêvait. Au scénario de se débrouiller avec la peau d'ours ! Sans vouloir pousser trop loin une

comparaison qui fausserait le sens du cas Renoir (où interviennent d'autres contradictions esthétiques), il reste que le metteur en scène de *La Partie de campagne* a toujours cherché lui aussi à réaliser *le* film où le récit rayonnerait du personnage en situation. Chaque scène de *La Règle du jeu* est résolue pour elle-même. On sent qu'elle s'est posée au réalisateur comme un cas particulier. Il la traite en organisme autonome, ainsi qu'un jardinier son rosier. J'aime de rencontrer un jardin et des roses dans *Monsieur Verdoux* et le *Journal d'une femme de chambre*. Ce ne sont point là images tout à fait fortuites, car Renoir éclaire son film de la même cruauté gaie.

Il n'en faudrait pas conclure, bien au contraire, que le film de Chaplin ne révèle aucune structure formelle, aucune architecture de récit, que la mise en scène s'y réduit à une mise en situation. Je dirai une banalité en rappelant ce que la mise en scène cinématographique doit, non seulement à *L'Opinion publique*, mais même à Charlot en général. *Monsieur Verdoux* présente justement l'originalité de réaliser une manière de synthèse entre le célèbre film psychologique mis en scène par Chaplin et ceux où apparaissent Charlot. On y voit clairement que la technique de l'ellipse et de l'allusion qui fut la révélation esthétique décisive de *L'Opinion publique*, est en quelque sorte congénitale au personnage. La mise en scène de Chaplin n'est que l'extension à la caméra, au découpage, au montage du jeu de Charlot. Mais l'ellipse de Chaplin, qu'elle s'applique à l'espace ou au temps, n'intéresse pas vraiment ce qu'on appelle le scénario. Elle n'affecte le récit qu'à l'échelle de la scène au contact immédiat de l'acteur, dans la structure de la situation. On ne saurait concevoir dépendance plus étroite du « fond » et de la « forme » ou, plutôt, confusion plus parfaite. L'ellipse définit la cristallographie esthétique de l'œuvre de Chaplin. Or, sous ce rapport, *Monsieur Verdoux* est sans doute le film le plus complètement cristallisé. Alors que l'on peut reprocher à la plupart des Charlots d'être une succession de scènes plus ou moins parfaites mais relativement désordonnées, les plans de clivage à l'intérieur de *Monsieur Verdoux* sont en quelque sorte homothétiques de la plus petite unité d'ellipse. Leur indépendance est beaucoup plus apparente que réelle. Ces cristaux dramatiques, quand on les rapproche, s'emboîtent les uns dans les autres. *Monsieur Verdoux* contient, on le sait déjà, quelques-unes des plus belles ellip-

ses de Chaplin. J'ai cité celle de la guillotine qu'on ne voit point. On connaît celle du four et de sa fumée noire dans la roseraie ou, encore, l'assassinat de la femme suggéré par la seule entrée et sortie de Verdoux dans la chambre conjugale, mais ces ellipses à l'échelle de l'acteur et de la scène ont leur répondant dans les immenses vides qui séparent les séquences. Passer de l'une à l'autre par un carton explicatif indiquant l'année et la région où se déroule l'épisode suivant n'est qu'une pseudo-maladresse aussi normale dans une action de cette nature que le panneau indicatif du décor dans le théâtre de Shakespeare. Quant au plan de locomotive qui introduit plusieurs séquences et rythme intérieurement le film comme un leitmotiv, il atteint presque à l'abstraction tant il condense de temps et d'événements en une seule image.

Ce qui peut nous tromper sur les qualités formelles de *Monsieur Verdoux* et le faire juger moins bien construit que, par exemple, *La Ruée vers l'or* (alors qu'il est certainement beaucoup plus parfait), c'est une confusion toute naturelle pour le spectateur entre la densité comique et le mythe. Quand on évoque Charlot, on ne sépare pas le personnage des inventions comiques qui lui ont permis de conquérir le public. Depuis *La Ruée vers l'or*, l'œuvre de Chaplin a marqué une chute brutale dans l'abondance de l'imagination comique. Il y a plus d'invention et de *gags* dans cent mètres du *Pèlerin* que dans les quatre derniers films de Chaplin. Il ne s'agit certes pas de s'en féliciter. Mais on ne saurait non plus en faire grief à Chaplin, ni même l'interpréter nécessairement comme un appauvrissement esthétique. Tout se passe plutôt dans *Monsieur Verdoux* comme si cet épuisement incontestable du génie comique était la rançon (ou peut-être la cause ?) d'un affinement du mythe. Le centre de *Monsieur Verdoux* est encore soulevé par un *gag* monstrueux dont le robuste massif comique témoigne, pour notre plaisir, de la géologie des bons vieux Charlots, mais celui du verre de rhum et surtout la dernière image du film sont d'une qualité, d'une finesse, d'une pureté dont on ne trouverait que trois ou quatre exemples dans tout l'œuvre de Chaplin. Je ne crois pas qu'il faille se demander si cet affaissement (ou cette érosion) du génie comique de Chaplin est ou non « compensé » par l'enrichissement du mythe. Ce sont là deux valeurs esthétiques incomparables dans leur plénitude. Il me paraît plus

sage d'y supposer une mystérieuse nécessité esthétique et, puisque je me suis lancé dans les images géographiques, de voir dans *Monsieur Verdoux* l'œuvre la plus proche de ce profil d'équilibre où le mythe, comme un fleuve qui coule à la mer sans obstacle et sans effort, ne dépose plus qu'un fin tapis de poussière et de poudre d'or.

IV

« LIMELIGHT » OU LA MORT DE MOLIÈRE [1]

Critiquer *Limelight* est une opération qui n'a guère de commune mesure avec le travail à quoi se livre, au cours monotone des jours ou des semaines, le critique professionnel. Qu'on veuille donc bien considérer cet article pour ce qu'il veut être : une méditation sur l'événement qui a nom *Limelight*.

Je préciserai que j'en parle avant de l'avoir revu en salle commerciale et d'après l'extraordinaire séance du Biarritz où tout le cinéma français assemblé pleura au spectacle de la mort de Molière. Je veux dire de Calvero, alias Chaplin. Et quand je dis pleurer, ce n'est point par hyperbole. Quatre cents metteurs en scènes, scénaristes et critiques étranglés par l'émotion, se retrouvèrent aux lumières, les yeux comme des tomates. Un seul mot pourrait donner le ton de ce spectacle, un mot qu'il faudrait préalablement rendre à son acception classique, et c'est l'épithète « sublime ».

Mais je ne doute point que cette séance historique fût autre chose que l'avant-première de *Limelight*. La qualification des spectateurs d'une part, mais surtout la présence de Chaplin en faisaient un événement complexe dont le film n'était en lui-même qu'une composante. Ce public était à la fois le plus conscient et le plus réceptif qui fût au monde. L'extrême préjugé favorable s'alliait chez lui au maximum de lucidité. Mais en même temps, son rassemblement exceptionnel (jamais sans doute ne vit-on et ne reverra-t-on une telle salle) était tout autant justifié par la présence de Chaplin que par le film. Le spectacle auquel nous assistions était pour moitié dans la salle.

---

1. *L'Observateur*, n° 130, novembre 1952.

***

Certes, cette situation n'est pas tellement originale, mais l'expérience a démontré qu'elle prenait, dans la conjoncture, un sens tout à fait particulier. Sans doute s'agissait-il d'un hommage émouvant à Charles Chaplin (et il y aurait beaucoup à dire sur l'enthousiasme suscité par son voyage ainsi que sur la solidité sans défaillance d'une telle popularité). Mais cela ne suffirait pas à expliquer l'intensité ni la qualité de notre émotion devant le spectacle. Et je vais me faire comprendre en émettant une hypothèse absurde : que serait *Limelight* pour un spectateur idéal n'ayant jamais entendu parler de Chaplin ni de Charlot ? J'ose dire que cette question n'a pas de sens parce qu'elle recèle une contradiction dans les termes et que cette contradiction donne d'emblée la mesure de l'œuvre. On trouverait certainement sur terre plus d'hommes pour ignorer l'existence de Napoléon, d'Hitler, de Churchill ou de Staline que celle de Charlot. La preuve : *Le Dictateur* n'était possible, n'avait de sens, qu'autant que Chaplin était assuré que le mythe de Charlot avait plus de puissance, plus de réalité que celui d'Hitler, que leur ressemblance physique jouait à son bénéfice et que Charlot viderait son sosie de son sang, n'en laisserait que la dépouille. Car il faut bien comprendre que le film n'est pas fondé sur l'exploitation par Chaplin de sa ressemblance avec l'Homme de Berchtesgaden, mais tout au contraire sur l'imitation involontaire de Charlot par Hitler. Il a suffi à Chaplin de rappeler au monde ses droits d'auteur sur la moustache pour démasquer le dictateur.

Et c'est ce qui d'abord doit bien être compris avant toute réflexion sur *Limelight*. Il nous est impossible d'abstraire l'histoire de Calvero de la mythologie chaplinesque. Non pas dans le sens élémentaire et primaire où l'on peut déceler dans le scénario des éléments autobiographiques évidents, une esquisse, comme l'a dit un critique anglais, d'un « portrait de l'artiste par lui-même ». Mais dans celui, beaucoup plus essentiel, d'une autocritique du mythe par son auteur. Déjà Verdoux ne s'entendait qu'ainsi : le tueur de veuve était Charlot déguisé en son contraire social. Ici le mécanisme est beaucoup plus complexe dans la mesure, décisive, où Charlot n'est plus seul en cause, mais encore Chaplin lui-même. Verdoux réalisait en quelque sorte le triomphe dialectique du person-

nage de Charlot et du même coup sa fin. *Limelight* pose implicitement les rapports de l'homme et de son personnage. Calvero fut célèbre, mais la vieillesse (et accessoirement l'ivrognerie) lui a fait perdre ses engagements. En quelques années, non seulement le nom mais la silhouette de Calvero ont été quasi oubliés du public. Si bien que lorsqu'une chance modeste lui est offerte de remonter sur les planches, il préfère la jouer sous un faux nom. En quoi du reste il a tort, car le public aurait peut-être encore prêté une légère attention à Calvero, mais il se désintéresse totalement d'un vieux clown inconnu.

Peut-on ne pas voir dans cet épisode ainsi que dans la décision de Calvero d'abandonner le music-hall pour l'anonymat du chanteur des rues, une pathétique interrogation de Chaplin sur lui-même : que serait-il si la gloire de Charlot venait à l'abandonner, que serait-il privé de son mythe et livré aux seules ressources de son métier avec les seules forces de la vieillesse ?

***

Autobiographie, *Limelight* l'est donc surtout *a contrario*. La déchéance de Calvero, la cruauté du public, le renoncement amoureux du vieux clown, sont l'ombre projetée derrière Chaplin par la lumière de sa gloire, de sa réussite, tant professionnelle qu'amoureuse. Un psychanalyste pouvait au surplus remarquer que l'évocation de cet échec imaginaire n'est pas sans rapport direct cette fois avec l'échec réel du père de Chaplin, chanteur qui perdit la voix et chercha dans la boisson de vaines consolations. Le Londres du film est celui-là même de l'enfance misérable de Chaplin, mais les gamins des rues dans *Limelight* sont ses propres enfants et le rival amoureux de Calvero s'appelle dans la vie Sidney Chaplin.

Mais il suffit ! La psychanalyse de *Limelight* n'ajouterait rien à sa valeur. Il importe seulement qu'elle révèle l'intime dépendance de l'œuvre par rapport à son auteur. Dépendance du reste non pas tant psychologique que, devrait-on dire, ontologique. Si *Limelight* évoque très directement l'enfance de Chaplin, cette évocation est subordonnée au thème des rapports de l'acteur et de son personnage. Le vrai sujet du film reste : « Charlot peut-il mourir ? Chaplin peut-il vieillir ? » Cette double et pathétique interrogation, Chaplin

« Le vrai sujet du film reste : Charlot peut-il mourir, Chaplin peut-il vieillir ? »

l'exorcise plus qu'il n'y répond par l'histoire de la fin d'une gloire et de la vieillesse d'un homme qui lui ressemble comme un frère.

Aussi nous trouvions-nous placés, en cette soirée au Biarritz, dans une conjonction merveilleusement efficace. Le public était composé des quatre cents personnes pour qui, en France, le mythe de Charlot avait le plus d'importance et Chaplin était là ! Ainsi se jouait un extraordinaire drame à trois personnages : le public, le film et Chaplin. Quand j'évoquais tout à l'heure la mort de Molière, ce n'était point par hyperbole. Mais Molière est mort sur les

planches, comme Calvero, en jouant une farce où il essayait aussi d'exorciser la maladie et la mort en se moquant des médecins.

***

Nous eûmes donc, en présence de Chaplin, le spectacle de son agonie. Et nous le pleurâmes avec d'autant plus d'émotion que nous le savions là et bien vivant. Nos larmes étaient multipliées par la reconnaissance que nous lui en avions, par la joie que nous prévoyions de retrouver avec la lumière ses cheveux argentés, son sourire ému et ses yeux bleus. Et, en effet, il était là. Le film n'était qu'un sublime mauvais rêve, mais un rêve aussi vrai que la réalité et qui nous avait permis de mesurer notre amour pour lui dans le plus beau de ses mimes : la mort d'un clown nommé Charlot. Quel homme au monde depuis que le spectacle existe, quel dramaturge ou quel acteur est jamais parvenu à ce point suprême et paradoxal de son art d'être à soi-même l'objet de la tragédie ? Sans doute beaucoup d'auteurs se sont-ils mis plus ou moins dans leurs œuvres, mais sans que cet engagement fût connu du public et, donc, constitutif du drame. *Limelight* n'est pas *Le Misanthrope*, ce n'est pas non plus une pièce à clef et Chaplin n'est pas Sacha Guitry. C'est bien autre chose que sa notoriété qui est en cause : mais son mythe. Seul sans doute le temps du cinéma et les dimensions qu'il impose à la popularité devaient permettre de confondre à ce point l'acteur et son personnage : Œdipe et Sophocle, Gœthe et Faust, Cervantès et Don Quichotte.

Molière est mort discrètement entre quelques amis et son enterrement se fit aux flambeaux. Béni soit le cinéma qui dispense notre Molière de mourir pour faire de sa mort le plus beau de ses films.

V

GRANDEUR DE « LIMELIGHT » [1]

Certains ont pu être gênés, dans leurs sentiments pour *Limelight*, par l'espèce de terrorisme critique dont la sortie du film à Paris a été entourée. *Monsieur Verdoux* n'a pas bénéficié de ce préjugé favorable et la critique a pu, à son égard, se partager sans scandale. Le public aussi, qui n'a guère marché. Mais c'est que Chaplin n'était pas venu faire le commis-voyageur de son film. Sa présence a provoqué une formidable équivoque. La vague de sympathie et de curiosité soulevée par la personne de l'auteur a déferlé sur le film. Faire sur celui-ci des réserves c'était limiter l'hommage accordé à la personne. Cette confusion a été à son comble lors de la séance historique où Chaplin a présenté *Limelight* à la presse cinématographique française et aux auteurs de films. Paradoxale apothéose où l'auteur donnait en spectacle le drame de sa déchéance et de sa mort. Par la vertu du cinéma, la mort de Molière devenait un quatrième acte du *Malade imaginaire*. Les lumières rendues, la salle tout entière en larmes se tournait vers ce même visage qui venait de s'éteindre sur l'écran et s'émerveillait, comme au sortir d'un rêve admirable et terrible, de le retrouver vivant. Nous ne savions plus distinguer en nous ce qui était l'admiration du soulagement éprouvé à la fin de cette peur délicieuse dont nous lui étions reconnaissants de nous tirer.

Et il est vrai que ces émotions semblent d'abord parasites, étrangères à l'œuvre elle-même. Il est probable que plus d'un, parmi ceux qui se répandent en superlatifs à propos de *Limelight*, s'y seraient ennuyés mortellement s'ils

1. *Esprit*, n° 4, avril 1953.

n'avaient été influencés par l'opinion publique. Certains critiques ou simplement beaucoup de spectateurs un peu plus conscients que les autres ont éprouvé pour le film des sentiments partagés, en ont aimé tel ou tel aspect mais ont été déçus par un autre. Ils ont été irrités de la pression morale, du chantage à l'admiration intégrale, que l'on paraissait exercer sur eux. Au premier degré, ils avaient raison. Mais je voudrais pourtant justifier l'étonnant phénomène de snobisme qui a entouré la sortie de *Limelight*.

Il n'est pas douteux que si Chaplin a accompagné son film en Europe, c'était pour en assurer le lancement. *Monsieur Verdoux* boycotté en Amérique, fraîchement accueilli en Europe, avait été une très mauvaise opération commerciale. Bien que *Limelight* ait été réalisé en un temps bien plus court (quelques semaines seulement), on peut penser que son succès était, pour son auteur-producteur, une nécessité vitale. Il ne se trompait pas en estimant que sa présence était la meilleure publicité possible. Les événements semblent avoir donné raison à sa prudence. Certes *Limelight* a connu à Paris une carrière exceptionnelle mais non pas éclatante. Ce n'est qu'avec peine que le distributeur est parvenu à remplir son contrat minimum de 500.000 spectateurs, chiffre énorme, mais que les exploitants espéraient atteindre avec plus de facilité. N'eût été l'extraordinaire publicité faite par la presse au voyage de Chaplin et le préjugé sympathique créé ainsi autour du film, il y a gros à parier qu'il eût connu, compte tenu de son importance, un échec retentissant.

Il n'y aurait eu à cet échec rien d'étonnant. On voit bien dès l'abord tout ce qui, dans *Limelight*, pouvait déconcerter le public allant voir « un film de Charlot » ; bien plus encore que dans *Monsieur Verdoux* où subsistait un élément comique. Quant à l'aspect mélodramatique de l'histoire il n'était pas non plus de nature à plaire, parce qu'illusoire. *Limelight* est un faux mélo. Si le mélo se définit d'abord par l'absence d'ambiguïté des personnages, nous verrons que Calvero est l'ambiguïté même et si, du point de vue dramatique, le mélo suppose que l'on puisse aisément prévoir l'évolution de l'intrigue, *Limelight* est justement un film où ce qui arrive n'est jamais exactement ce qu'on pouvait attendre ; un scénario de l'invention la plus libre qui soit. Or, le public n'aime plus autant qu'on le pourrait croire le mélo qui s'avoue

tel (les parodies le prouvent) ; il faut un minimum de camouflage qui permette à Margot de pleurer en se trouvant intelligente. A plus forte raison, réagit-il négativement aux films vraiment intelligents qui prennent la forme du mélo (ce fût le cas pour *Le Ciel est à vous* de Jean Grémillon, par exemple). Le comble du conditionnement défavorable est justement réalisé par *Limelight* qui a toutes les apparences superficielles d'un grossier mélodrame larmoyant, mais qui ne cesse pas de dérouter les sentiments du spectateur. Non qu'il y ait la moindre trace d'ironie ou de parodie, qui constituerait encore un repère intellectuel, une manière connue (Chaplin ne joue pas à dévier les conventions mélodramatiques, comme Cocteau dans *Les Parenls terribles*, au contraire, nul ne s'est jamais pris plus au sérieux). Simplement des situations au départ conventionnelles sont utilisées avec une liberté totale, sans souci de conformité à leurs significations habituelles. En somme, *Limelighl* ne contient rien *a priori* qui puisse lui garantir, fût-ce sur une équivoque, la faveur du grand public. Dans ces conditions, non seulement il n'y a rien d'indécent dans le souci de son auteur de préparer psychologiquement le lancement de son film, mais il me semble encore que c'est en toute bonne conscience que, pour une fois, les journalistes pouvaient se faire les complices de l'opération.

J'irai plus loin. A cette justification extrinsèque et plus morale qu'esthétique s'ajoute, selon moi, un argument critique beaucoup plus important. On a, bien sûr, le droit de faire des réserves sur les chefs-d'œuvre, de reprocher à Racine le récit de Théramène, à Molière ses dénouements, à Corneille la maladresse de ses rapports avec les règles. Et je ne dis point que ces critiques soient fausses ou stériles, mais j'observe qu'à partir d'une certaine qualité de la création artistique et, en tout cas, devant l'évidence du génie, le parti pris contraire est nécessairement plus fécond. Je veux dire qu'au lieu d'imaginer de retirer de l'œuvre ses prétendus défauts, il vaut mieux leur accorder le préjugé favorable et les traiter comme des qualités dont nous n'avons pas encore su percer le secret. Attitude critique absurde, j'en conviens, si l'on doute de son objet et qui suppose une manière de pari. Il faut « croire » à *Limelight* pour s'en faire ainsi l'avocat total, mais les raisons d'y croire ne manquent pas. Qu'elles ne soient pas aussi évidentes à tous prouve seulement, comme l'écrit Nicole Vedrès dans les *Cahiers du*

Cinéma, que « si tout le monde l'aimait, ce serait signe qu'il est venu trop tard ».

Du reste j'exagère peut-être. Cette critique apologétique ne serait sans doute pas valable pour tous les chefs-d'œuvre, même si l'on peut prêter à leur auteur du génie. Mais elle s'applique sûrement à un type d'œuvres auquel appartient justement *Limelight* et que je qualifierais de méditées plutôt que « fabriquées » ou « pensées ». Je veux dire ces œuvres qui n'ont vraiment d'autres références qu'elles-mêmes et dont l'ordre intérieur est comparable à une stratification de cristaux autour d'un germe central. Elles ne peuvent se comprendre parfaitement qu'à partir de ce centre. Si l'on accepte de les appréhender de l'intérieur, leur apparent désordre, leurs incohérences même se convertissent en ordre nécessaire et parfait. Par rapport à ce type de création artistique on peut dire que ce n'est jamais l'artiste qui se trompe, mais le critique qui tarde à comprendre la nécessité d'un « défaut ».

J'étais confirmé dans ces réflexions justement en cette soirée dc la Comédie-Française, où les dieux réunissaient *Don Juan* et Chaplin. Combien de fois a-t-on lu ou entendu dire de la tragi-comédie de Molière qu'elle était sans doute son œuvre la plus riche, *mais* la plus « mal faite » ? Aussi bien l'écrivit-il très vite et ce désordre bouillonnant, cette dispersion, ce morcellement, ces ruptures de ton, en seraient la conséquence bien naturelle. Certes, on est toujours prêt à trouver du charme à ces défauts, à les excuser même, mais non point à en douter. Or c'était le grand mérite de la mise en scène de Jean Meyer que de jouer *Don Juan* très vite, sans entracte, et de faire apparaître pour la première fois la perfection de son ordonnancc dramatique. De même de ccrtains mouvements de la nature dont l'œil est incapable de faire la synthèse et quc l'accéléré cinématographique révèle d'une merveilleuse harmonie. Par rapport à *Don Juan*, ce furent *Les Fourberies de Scapin* qui parurent lentes et désordonnées.

Si j'ose cette comparaison, c'est que les similitudes sont profondcs entre le chef-d'œuvre de Molière et *Limelight*. Comme *Don Juan*, *Limelight* est une œuvre tout à la fois méditée et écritc très vite, exprimant à n'en pas douter le plus secret du cœur dc l'artiste, portée longtemps ct peut-être inconsciemment en lui, mais projetée à l'extérieur en un temps qui suppose peu de ratures et de retours (alors

que Chaplin a toujours passé des mois, parfois une année entière, sur ses films). Cette rapidité de la réalisation ou plutôt de sa dernière phase apparente, loin de laisser subsister des taches ou des faiblesses, assure bien plutôt à l'œuvre une harmonie infaillible parce que directement issue de l'inconscient. Qu'on m'entende bien, je ne plaide pas ici pour l'inspiration romantique mais au contraire pour une psychologie de la création supposant tout à la fois le génie, la méditation et une spontanéité ultime de l'exécution. Conditions qui me paraissent précisément réunies dans *Limelight*.

C'est pourquoi un certain parti pris d'admiration me paraît à son égard la méthode critique la plus prudente, plus féconde et plus sûre qu'une critique des « mais ». Tout le monde ou presque s'accorde pour louer la deuxième partie, mais beaucoup regrettent les longueurs et les bavardages de la première ; pourtant si l'on a été vraiment sensible aux quatre-vingts dernières minutes du film, il me semble qu'on ne peut plus *après coup* imaginer autrement le début. Il devient évident que l'ennui même qu'on a pu éprouver entrait inexplicablement dans l'harmonie du tout. Que signifie du reste ici le mot « ennui » ? J'ai vu trois fois *Limelight* et je reconnais m'être « ennuyé » trois fois, pas toujours aux mêmes endroits. Je sais aussi n'avoir jamais souhaité pour autant abréger le temps de cet ennui. C'était plutôt une détente de mon attention qui laissait mon esprit à demi libre d'errer : une manière de rêverie sur les images. J'ai eu aussi de nombreux témoignages sur l'abolition du sentiment de la durée pendant le spectacle. Ce film objectivement long (2 heures 20) et lent a fait perdre à beaucoup de spectateurs comme à moi-même le sens du temps. A ce phénomène je vois une cause commune avec la nature si particulière de mon « ennui » épisodique et c'est que la structure de *Limelight* est en réalité moins dramatique que musicale. J'en trouve la confirmation dans le *press-book* anglais du film, dont les trois-quarts sont consacrés à la musique de *Limelight*, à l'importance qu'y attachait Chaplin et à des détails aussi curieux que celui-ci : avant de répéter une scène Chaplin s'en faisait jouer la partition, de façon à se pénétrer de son contenu musical. Ainsi le temps de *Limelight* ne serait pas essentiellement celui du drame, mais la durée plus imaginaire de la musique, un temps qui tout à la fois requiert plus strictement l'esprit mais le laisse aussi plus libre des

images qui l'alimentent, un temps sur lequel il peut broder.

***

Il est certain que la principale difficulté opposée à une vue critique satisfaisante de *Limelight* est l'ambiguïté fondamentale de l'œuvre. Il n'est sans doute pas un élément essentiel du scénario de ce faux mélo qui ne se révèle à l'analyse radicalement ambigu. Considérons par exemple la personnalité même de Calvero. Comme nous avons naturellement tendance à l'imaginer à la ressemblance de Charlot, il ne paraît pas, d'abord, douteux qu'il s'agisse du clown génial, dont la réputation au temps de ses triomphes n'était pas surfaite. Or rien n'est moins sûr. Le véritable thème traité par Chaplin n'est pas celui de la déchéance du clown par la vieillesse et l'ingratitude du public, mais plus subtilement celui des rapports de la valeur de l'artiste et de la valeur du public. Rien dans le film ne permet de prêter à Calvero plus qu'un talent certain et un solide métier traditionnel. Aucun de ses numéros n'est original (même pas celui des jambes qui raccourcissent, fait par Grock, après d'autres sans doute). Du reste il le répète deux fois, ce qui laisse supposer que son répertoire n'est pas très varié. Sont-ils même très drôles ? Le film nous affirme qu'ils le *furent* mais non qu'ils le soient objectivement, indépendamment de la faveur du public. Et c'est bien là l'essentiel. La valeur de Calvero, son talent ou son génie ne sont pas une réalité objective affectée de fortunes diverses, mais un fait relatif au succès lui-même. Calvero, comme clown, n'existe que « pour autrui ». Il ne se connaît que par le miroir du public. Non que Chaplin affirme inversement qu'il n'y ait pas de grands artistes méconnus et que le succès ou l'échec soient les seules réalités du théâtre, mais seulement que l'artiste est incomplet sans le public, que celui-ci n'accorde pas ou ne retire pas sa faveur comme un objet qui s'ajoute ou se retranche, mais que cette faveur est constitutive de la personnalité théâtrale. Nous ne saurons jamais vraiment si Calvero avait du génie et lui-même moins encore que nous. L'apothéose qui lui est faite par des amis qui se souviennent de lui, que prouve-t-elle ? N'y entre-t-il pas justement une émotion collective assez semblable à celle dont bénéficie *Limelight* par le voyage de Chaplin ? Que vaut un tel préjugé

favorable ? Et si ce n'est la sympathie du public, ne serait-ce pas l'alcool ? Cette interrogation sur soi-même qui est au cœur du clown comme comédien, Calvero la répudie et l'implore. En vieillissant, dit-il, on aspire à la dignité. L'histrion est un peu moins qu'un homme, puisqu'il a besoin des autres pour se réaliser puisqu'il se livre chaque fois à leur merci. La sagesse de Calvero vieillissant, c'est tout à la fois de parvenir à la sérénité au-delà du succès et de l'échec, sans pour autant renier l'art. La vie, il le sait, et l'affirme, la vie toute simple est le bien suprême, mais celui qui est marqué par l'art ne peut non plus y renoncer. « Je n'aime pas le théâtre, dit Calvero, mais je ne supporte pas non plus la vue du sang qui circule dans mes veines. »

Le thème du théâtre et de la vie appréhendée dans toute son ambiguïté se combine avec le thème faustien de la vieillesse. C'est l'alcool qui a perdu Calvero, mais c'est l'âge qui l'empêche de reprendre pied, fût-ce modestement, sur les planches. Pas plus que *Limelight* n'est exactement l'histoire de la déchéance d'un clown, les rapports de Calvero et de Thérésa ne se réduisent au renoncement de la vieillesse devant la jeunesse. D'abord parce qu'il n'est pas sûr que Thérésa n'aime pas vraiment Calvero. C'est plutôt lui qui la persuade de l'invraisemblance de son sentiment. Des deux, en tout cas, c'est lui qui a le cœur le plus libre, lui qui souffre le moins de la séparation ; la vieillesse n'est nullement une impuissance, elle recèle plus de force et de foi en la vie que la jeunesse de Thérésa. Calvero est l'anti-Faust, l'homme qui sait vieillir et renoncer à Marguerite que son grand âge a séduite. Et pourtant *Limelight* est aussi la plus émouvante des tragédies de la vieillesse et l'on n'en peut douter au souvenir de ces images admirables où toute la lassitude du monde passe dans ce masque harassé : la scène du démaquillage dans la loge, ou celle du vieux clown inquiet errant en coulisses pendant le ballet.

Si nous comparons à présent Calvero à Chaplin lui-même, ainsi que le sujet du film nous y incite, les ambiguïtés de l'œuvre sont portées au second degré. Car enfin Calvero est à la fois Chaplin et son contraire. Il l'est d'abord par l'identité irréfutable des visages. Ce n'est pas un hasard si Chaplin joue ici pour la première fois le visage nu et s'il nous conte l'histoire d'un clown vieillissant. Mais en même temps la réalité de Chaplin est le contraire même de l'échec de

« Calvero est l'anti-Faust, l'homme qui sait vieillir et renoncer à Marguerite que son grand âge a séduite. »

Calvero : dans son art comme dans la vie, Chaplin est un Calvero dont la gloire fabuleuse n'a pas connu d'éclipse et qui a épousé à soixante ans une jeune fille de dix-huit ans ressemblant beaucoup à Thérésa et dont il a eu cinq beaux enfants. Pourtant la sagesse socratique de Calvero dans ses malheurs ne doit pas être si différente de celle de M. Chaplin comblé par le succès et l'amour. Il est difficile de ne pas voir dans Calvero l'ombre projetée de Chaplin, ce que le plus prestigieux auteur de tous les temps aurait pu être si le succès l'avait abandonné (comme il a abandonné Keaton

par exemple) et si Oona, moins sûre d'elle, avait cru, comme Thérésa, que son amour n'était qu'une grande pitié. Mais en même temps, il faut admettre que dans son bonheur Chaplin a su se forger la sagesse qui lui aurait permis de supporter le sort de Calvero, sinon où Calvero la prendrait-il ? Pourtant, il faut aussi penser que cette perspective fait trembler Chaplin et qu'elle hante ses nuits, sinon pourquoi aurait-il fait *Limelight* ?

Car *Limelight* est bien quelque chose comme un exorcisme du destin de son auteur. Calvero est à la fois la peur de Chaplin et sa victoire sur la peur. Double victoire, d'abord parce que le fantôme de l'échec s'y trouve objectivé, incarné par celui-là même qu'il pourrait hanter ; ensuite, parce que l'artiste déchu du film a mieux que la force de retrouver la sérénité : celle de se justifier dans le succès d'un autre être jeune qui continuera son aventure. Quand la caméra s'éloigne de Calvero mort en coulisses, et qu'elle rejoint sur la scène la ballerine dansant malgré son chagrin, le mouvement de l'appareil paraît suivre le transfert des âmes : le théâtre et la vie continuent.

Ici nous touchons à l'originalité fondamentale de *Limelight*, son côté « confession » ou « portrait de l'auteur » et dont certains se scandalisent. Pourtant le fait est admis depuis longtemps en littérature ! Je ne parle pas seulement des « journaux » littéraires dont c'est le propos explicite, mais de beaucoup d'œuvres romanesques où la biographie de l'auteur est plus ou moins transposée. Et d'ailleurs les plus impersonnels des ouvrages ne sont pas toujours les moins impudiques. Lo Duca rappelle dans les *Cahiers du Cinéma*, à propos de *Limelight*, cette phrase de Vittorini empruntée à la préface de *Conversations en Sicile* : « Toute œuvre est toujours une autobiographie, même si on y parle de Gengis Khan ou du cimetière de la Nouvelle-Orléans. » Et Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi. » Le fait n'étonne ou ne scandalise qu'autant qu'il s'agit de cinéma et cet étonnement relève de deux explications :

D'abord sa relative nouveauté, encore que l'œuvre d'un Stroheim par exemple, ou, en France, celle d'un Jean Vigo, soient aussi une perpétuelle confession morale. Il est vrai que le rapport n'était pas aussi explicite. Mais le caractère plus personnel des confidences de Chaplin constitue un progrès, une preuve de la maturité de son art. Charlot n'était qu'une silhouette morale, un merveilleux agrégat de

symboles ; son existence, toute métaphysique, celle du mythe. Déjà *Monsieur Verdoux* supposait un rapport dialectique entre le mythe et son auteur ; une conscience *de* Charlot extérieure au personnage. Au-delà, il ne restait à Chaplin qu'à abandonner le masque, à nous parler face à face, le visage découvert. Tout le monde admet du reste qu'il est impossible, en voyant *Limelight*, de faire abstraction de ce que nous savons de Charlot et de Chaplin, mais d'abord cette connaissance n'est pas essentiellement différente de celle à quoi tend toute la critique contemporaine à l'égard des chefs-d'œuvre puisqu'elle s'emploie à nourrir notre admiration par la connaissance toujours plus approfondie de la biographie de leurs auteurs. Non pas que cette biographie soit en elle-même un but, mais parce qu'elle permet la découverte de rapports nouveaux qui éclaircissent et enrichissent le sens de l'œuvre. Dans le cas de Chaplin, le processus est simplement inverse. La prodigieuse popularité de son auteur et de son œuvre antérieure place le spectateur contemporain dans une situation privilégiée dont ne bénéficiera pas la génération suivante. Déjà bien des jeunes gens de quinze à vingt ans n'ont plus nos références et ne peuvent confronter dans leurs souvenirs Calvero avec une mythologie chaplinesque. Est-ce à dire que *Limelight* n'a de valeur que relative à Charlot et à Chaplin et que sa signification disparaîtra avec le temps ? Nullement : pas plus que les œuvres à caractère autobiographique n'exigent une connaissance approfondie de l'histoire littéraire. La *Ballade des Pendus* de Villon, les *Confessions* de Rousseau, peuvent se lire sans manuels. Beaucoup de romans ou de pièces à clefs sont oubliés parce que leur intérêt n'était que d'indiscrétion ou de curiosité, mais c'est leur différence avec les œuvres valables où l'auteur a engagé la condition humaine dans sa propre misère. Si l'on retrouvait dans cent ans *Limelight* et qu'on n'eût plus d'autres traces de Chaplin et de son œuvre, il suffirait de ce visage, de la mélancolie profonde de ce regard, pour savoir que, par-delà la mort, un homme nous parle de lui-même, qu'il nous prend à témoin de sa propre vie parce qu'elle est aussi la vie, la nôtre. Que l'écran ne nous ait pas encore donné d'exemple aussi évident d'autobiographie transposée tient surtout à deux faits. Le premier est que les vrais auteurs sont rares au cinéma, que l'immense majorité des réalisateurs de films, même parmi les plus grands, sont encore loin de la liberté créatrice de l'écrivain. Le cinéas-

« Et pourtant *Limelight* est aussi la plus émouvante des tragédies de la vieillesse, et l'on n'en peut douter au souvenir de ces images admirables où toute la lassitude du monde passe dans ce masque harassé : la scène du démaquillage dans la loge. »

te, même quand il est son propre scénariste, reste surtout et d'abord un « metteur en scène », c'est-à-dire un maître d'œuvre qui organise des éléments objectifs. Ces conditions de travail sont suffisantes pour justifier la création artistique et révéler un style, mais elles ne sont pas encore cette identification totale, cette adhérence biologique qu'on décèle souvent dans les autres arts : celle de Van Gogh et de sa peinture, de Kafka et de ses romans. Claude Mauriac a

écrit fort justement de Chaplin qu'il se servait du cinéma quand les autres ne faisaient que le servir. C'est qu'il est l'Artiste dans l'acception la plus puissante du mot, celui qui traite d'égal à égal avec l'Art. S'il s'exprime en cinéma, ce n'est point tant par une vocation particulière pour cette forme d'expression, parce que son talent et ses dons s'y adaptent mieux qu'à la littérature par exemple, mais parce que le cinéma est le plus efficace des arts pour le message qu'il doit lui faire porter. Les grands artistes de la fin du XVI^e siècle étaient d'abord peintres et architectes, car la peinture et l'architecture étaient l'art de leur temps. Mais ce n'était que la meilleure manière d'être artiste et non de servir un art déterminé. C'est pourtant grâce à cette absence d'humilité, non pas devant l'art mais devant les formes spécialisées par lesquelles il se spécifie aujourd'hui, que l'art par excellence de la Renaissance, je veux dire la peinture, a fait de tels progrès. Vinci n'était pas peintre plus que Michel-Ange sculpteur, ils n'étaient qu'artistes. Que Chaplin qui compose, philosophe à ses heures et dessine même un peu, fût médiocre musicien, piètre philosophe et peintre du dimanche n'aurait aucune importance : l'essentiel n'est pas la liberté objective du choix de Chaplin en faveur du cinéma, mais la liberté subjective de ses rapports avec l'art par excellence du XX^e siècle, je veux dire le film. Seul peut-être jusqu'ici, Chaplin nous donne l'exemple d'un créateur qui a totalement subordonné le cinéma à ce qu'il avait à dire sans se soucier de se conformer à quelque spécificité de la technique.

C'est pourtant encore ce que certains lui reprochent, qui admettent la confidence en littérature parce qu'elle passe par le confessionnal du langage, mais qui jugent indécente la confession publique. Art du spectacle, hyperbole de l'incarnation par la monstrueuse proximité physique de l'image, le cinéma est en effet *a priori* le plus impudique des arts. Il requiert par là même le maximum de pudeur ; le masque et le déguisement : celui du style, du sujet ou du maquillage. Chaplin, dans *Limelight*, dépouille à moitié les deux premiers, totalement le troisième. *Ecce homo.*

Il ne fallait sans doute rien moins que son génie pour imposer et réussir une entreprise aussi audacieuse qui tirait son sens de la popularité même du mythe chaplinesque et qui, donc, comportait en ses prémices le maximum de risque d'orgueil et d'indécence. Nous en avons en France la caricature avec Sacha Guitry. Il fallait qu'il fût bien sûr de l'amour

du public pour parler de soi à des dizaines de millions d'hommes avec tant de sérieux et de conviction ; bien sûr de lui aussi pour ôter le masque qui le fit aimer. Mais le plus admirable n'est pas là : c'est que *Limelight* soit, à partir de ces références personnelles, l'œuvre si brûlante et si pure que nous voyons ; c'est que la transcendance du message, loin d'être alourdie par son incarnation, y puise au contraire le plus spirituel de sa force. La grandeur de *Limelight* se confond ici avec la grandeur même du cinéma, elle est la manifestation la plus éclatante de son essence qui est : l'abstraction *par* l'incarnation. Seule sans doute la position unique de Chaplin, l'universalité et la vitalité de son mythe (n'oublions pas qu'il est partagé encore aujourd'hui par le monde communiste et l'occidental) permettaient de donner la mesure dialectique du cinéma. Socrate du XX^e^ siècle, Chaplin-Calvero boit la ciguë en public, *le Public*, mais la sagesse de sa mort ne se réduit pas à des mots, elle est d'abord et surtout dans le spectacle qu'il en donne, elle ose se fonder sur l'ambiguïté charnelle de l'image cinématographique : Voyez et sachez !

Parler d'indécence est ici dérisoire, il faut s'émerveiller au contraire que, par la grâce du cinéma et du génie de Chaplin, la vérité la plus simple et la plus profonde ait un visage, non plus même celui de l'acteur (et quel acteur !) mais celui d'un homme que chacun de nous aime et connaît, un visage qui lui parle personnellement face à face dans le secret des cœurs et de l'obscurité.

***

Chaplin est le seul réalisateur de films qui couvre quarante ans de l'histoire du cinéma. Le genre dans lequel il a débuté et triomphé, le comique burlesque, était déjà en décadence avant l'apparition du parlant. Le son a achevé Harry Langdon et Buster Keaton qui n'ont pu vraiment survivre au genre dans lequel ils avaient eu du génie. La vie d'un Stroheim comme metteur en scène n'a pas dépassé cinq ans. La durée moyenne du génie cinématographique se situe du reste entre cinq et quinze ans. Ceux qui tiennent plus longtemps le doivent à un esprit de finesse qui relève plus de l'intelligence et du talent que du génie. Chaplin seul a su, je ne dis pas s'adapter à l'évolution du film : continuer d'être *le* cinéma. Depuis *Les Temps modernes*, dernière de ses productions procédant directement de l'évolution du genre

primitif de Mack Sennett, dernier aussi de ses films virtuellement muets, Chaplin n'a cessé d'avancer dans l'inconnu, d'inventer le cinéma par rapport à lui-même. Près de *Limelight*, tous les autres films, même ceux que nous admirons le plus, paraissent convenus et conventionnels ; s'ils expriment leur auteur, s'ils procèdent d'un style personnel, leur originalité reste encore partielle, elle se conforme tout de même à certaines habitudes du cinéma, elle se définit par rapport aux conventions en cours, fût-ce en s'y opposant. *Limelight* ne ressemble à rien, d'abord et surtout à rien de ce qu'avait fait Chaplin.

Ce serait trop peu dire que cet homme de soixante-quatre ans reste à l'avant-garde du cinéma. Il se porte d'un coup en avant de tous ; il demeure plus que jamais l'exemple et le symbole de la liberté créatrice dans le moins libre des arts.

Quatrième Partie

LE WESTERN

I

LE WESTERN OU LE CINÉMA AMÉRICAIN PAR EXCELLENCE [1]

Le western est le seul genre dont les origines se confondent presque avec celles du cinéma et que près d'un demi-siècle de succès sans éclipse laisse toujours aussi vivant. Même si l'on conteste l'égalité de son inspiration et de son style depuis les années 30, il faudra au moins s'étonner de la stabilité de son succès commercial, thermomètre de sa santé. Sans doute le western n'a-t-il pas tout à fait échappé à l'évolution du goût cinématographique, voire du goût tout court. Il a subi et subira encore des influences étrangères (celles du roman noir par exemple, de la littérature policière ou des préoccupations sociales de l'époque), la naïveté et la rigueur du genre en ont été perturbées. Il est permis de le regretter mais non d'y voir une véritable décadence. En effet, ces influences ne se sont exercées en réalité que sur une minorité de productions d'un standing relativement élevé sans affecter les films de « série Z » destinés surtout à la consommation intérieure. D'autre part, autant que de regretter les contaminations passagères du western, vaudrait de s'émerveiller qu'il y résiste. Chaque influence agit sur lui comme un vaccin. Le microbe perd, à son contact, sa virulence mortelle. En dix ou quinze ans la comédie américaine a épuisé ses vertus ; si elle se survit dans des réussites occasionnelles, c'est dans la seule mesure où elle s'écarte en quelque manière des canons qui ont fait ses succès d'avant-guerre. Des *Nuits de Chicago* (1927) à *Scarface* (1932), le

1. Préface au livre de J.-L. Rieupeyrout, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, collection « 7e Art », Éd. du Cerf, Paris, 1953.

film de gangster avait déjà accompli son cycle de croissance. Les scénarios policiers ont évolué rapidement, et si l'on peut encore aujourd'hui retrouver une esthétique de la violence dans le cadre de l'aventure criminelle qui leur est évidemment commune avec *Scarface*, on serait bien en peine d'y reconnaître à travers le détective privé, le journaliste ou le G. Man, les héros originels. D'ailleurs, si l'on peut parler d'un genre policier américain, on ne saurait lui attribuer la spécificité du western, la littérature qui existait avant lui n'a cessé de l'influencer et les derniers avatars intéressants du film criminel noir en procédaient directement.

Au contraire, la permanence des héros et des schémas dramatiques du western a été récemment démontrée par la télévision avec le succès délirant des anciennes bandes d'Hopalong Cassidy : le western ne vieillit pas.

Plus encore peut-être que la pérennité historique du genre, son universalité géographique nous étonne. En quoi les populations arabes, hindoues, latines, germaniques ou anglo-saxonnes, près desquelles le western n'a cessé de remporter un succès constant, sont-elles concernées par l'évocation de la naissance des États-Unis d'Amérique, la lutte de Buffalo Bill contre les Indiens, le tracé des lignes de chemin de fer ou la guerre de Sécession ?

Il faut donc que le western recèle quelque secret mieux que de jouvence : d'éternité ; un secret qui s'identifie de quelque manière avec l'essence même du cinéma.

Il est aisé de dire que le western « c'est le cinéma par excellence », parce que le cinéma c'est le mouvement. Il est vrai que la chevauchée et la bagarre sont ses attributs ordinaires. Mais alors le western ne serait qu'une variété parmi d'autres du film d'aventure. Du reste, l'animation des personnages portée à une manière de paroxysme est inséparable de son cadre géographique, et l'on pourrait aussi bien définir le western par son décor (la ville de bois) et son paysage ; mais d'autres genres ou d'autres écoles cinématographiques ont tiré parti de la poésie dramatique du paysage, par exemple la production suédoise muette, sans que cette poésie qui contribuera à leur grandeur assurât leur survie. Mieux, il est arrivé comme dans *Overlanders*, qu'on emprunte au western l'un de ses thèmes — le voyage traditionnel du troupeau — et qu'on le situe dans un paysage (celui de l'Australie centrale) assez analogue à ceux de l'Ouest américain.

Le résultat, on le sait, fut excellent ; mais il est heureux que l'on ait renoncé à tirer une suite quelconque de cette prouesse paradoxale dont la réussite n'était due qu'à des conjonctures exceptionnelles. Et s'il est arrivé qu'on tourne des westerns en France dans les paysages de Camargue, il n'y faut voir qu'une preuve supplémentaire de la popularité et de la santé d'un genre qui supporte la contrefaçon, le pastiche ou la parodie.

A la vérité, on s'efforcerait en vain de réduire l'essence du western à l'un quelconque de ses composants manifestes. Les mêmes éléments se retrouvent ailleurs, mais non les privilèges qui leur paraissent attachés. Il faut donc que le western soit autre chose que sa forme. Des chevauchées, des bagarres, des hommes forts et courageux dans un paysage d'une sauvage austérité ne sauraient suffire à définir ou à cerner les charmes du genre.

Ces attributs formels auxquels on reconnaît d'ordinaire le western ne sont que les signes ou les symboles de sa réalité profonde qui est le mythe. Le western est né de la rencontre d'une mythologie avec un moyen d'expression : la Saga de l'Ouest existait avant le cinéma sous des formes littéraires ou folkloriques, et la multiplication des films n'a d'ailleurs pas tué la littérature western qui continue d'avoir son public et de fournir aux scénaristes leurs meilleurs sujets. Mais il n'y a pas de commune mesure entre l'audience limitée et nationale des « western stories » et celle, universelle, des films qui s'en inspirent. De même que les miniatures des Livres d'Heures ont servi de modèles à la statuaire et aux vitraux des cathédrales, cette littérature, libérée du langage, trouve sur l'écran une promotion à sa mesure comme si les dimensions de l'image se confondaient enfin avec celles de l'imagination.

Ce livre mettra l'accent sur un aspect méconnu du western : sa vérité historique. Méconnu à cause, sans doute, d'abord de notre ignorance, mais plus encore du préjugé solidement enraciné selon lequel le western ne saurait que raconter des histoires d'une grande puérilité, fruit d'une invention naïve et ne se mettant point en peine de vraisemblance psychologique, historique ou même tout simplement matérielle. Il est vrai en effet que, d'un point de vue purement quantitatif, les westerns explicitement soucieux de fidélité historique sont la minorité. Vrai aussi que ce ne sont point nécessairement les seuls valables. Il serait ridicule de

juger le personnage de Tom Mix (et plus encore de son cheval blanc enchanté), ou même de William Hart ou de Douglas Fairbanks qui firent les beaux films de la grande période primitive du western, à l'aune de l'archéologie. Au demeurant, nombre de westerns actuels d'un standing honorable (je pense par exemple au *Désert de la peur*, à *La Ville abandonnée*, ou au *Train sifflera trois fois*) n'offrent avec l'histoire que des analogies assez simples. Ce sont d'abord des œuvres d'imagination. Mais il serait aussi faux d'ignorer les références historiques du western que de nier la liberté sans embarras de ses scénarios. J.-L. Rieupeyrout nous montre parfaitement la genèse de l'idéalisation épique à partir d'une histoire relativement proche, mais il se peut que, préoccupée de rappeler ce qui d'ordinaire est oublié ou ignoré, son étude, s'attachant surtout aux films qui illustrent sa thèse, rejette implicitement dans l'ombre l'autre face de la réalité esthétique. Pourtant elle lui donnerait doublement raison. Car les rapports de la réalité historique avec le western ne sont pas immédiats et directs mais dialectiques. Tom Mix est le contraire d'Abraham Lincoln, mais il en perpétue à sa manière le culte et le souvenir. Sous ses formes les plus romanesques ou les plus naïves, le western est tout le contraire d'une reconstitution historique. Hopalong Cassidy ne diffère, semble-t-il, de Tarzan que par son costume et le cadre de ses prouesses. Pourtant si l'on veut bien se donner la peine de comparer ces histoires charmantes mais invraisemblables, de les superposer, comme on fait en physiognomonie moderne de plusieurs négatifs de visages, on verra apparaître en transparence un western idéal fait des constantes communes aux unes et aux autres : un western composé de ses seuls mythes à l'état pur. Pour l'exemple distinguons l'un d'eux, celui de la Femme.

Dans le premier tiers du film, le « bon cow-boy » rencontre la pure jeune fille, disons la vierge sage et forte, dont il s'éprend d'un amour qu'une grande pudeur ne nous empêche pas de deviner partagé. Mais des obstacles, quasi insurmontables, s'opposent à cet amour. L'un des plus significatifs et des plus fréquents vient de la famille de l'aimée — le frère, par exemple, est une sinistre canaille dont le bon cow-boy est obligé de débarrasser la société en combat singulier. Nouvelle Chimène, notre héroïne s'interdit de trouver joli garçon l'assassin de son frère. Pour se racheter aux yeux de sa belle et mériter son pardon, notre chevalier

William S. Hart dans *Wild Bill Hickok* (1923) : « Il serait ridicule de juger le personnage de Tom Mix..., ou même de William Hart ou de Douglas Fairbanks qui firent les beaux films de la grande période primitive du western, à l'aune de l'archéologie. »

doit alors passer par une série d'épreuves fabuleuses. Finalement, il sauve l'élue de son cœur d'un péril mortel (mortel pour sa personne, sa vertu, sa fortune, ou les trois à la fois). A la suite de quoi, puisque nous sommes vers la fin du film, la belle aurait mauvaise grâce à ne pas tenir son prétendant pour quitte et lui laisser espérer beaucoup d'enfants.

Jusqu'ici ce schéma sur lequel, bien sûr, on peut broder mille variantes (par exemple, en substituant la guerre de Sécession à la menace des Indiens, ou des voleurs de bétail), n'est pas déjà sans rappeler celui des romans courtois par la prééminence qu'il accorde à la femme et les épreuves aux-

quelles le meilleur des héros doit satisfaire pour prétendre à son amour.

Mais l'histoire se corse bien souvent d'un personnage paradoxal : l'entraîneuse de saloon, généralement amoureuse elle aussi du bon cow-boy. Il y aurait donc une femme de trop si le dieu des scénaristes ne veillait. Quelques minutes avant la fin, la prostituée au grand cœur sauve celui qu'elle aime d'un péril, sacrifiant sa vie et un amour sans issue au bonheur de son cow-boy. Du même coup elle se rachète définitivement dans le cœur des spectateurs.

Voici qui prête à réflexion. On remarque en effet que la division des bons et des méchants n'existe que pour les hommes. Les femmes, de haut en bas de l'échelle sociale, sont en tout état de cause dignes d'amour, tout au moins d'estime ou de pitié. La moindre fille de joie est encore rachetée par l'amour et par la mort, cette dernière lui est d'ailleurs épargnée dans *La Chevauchée fantastique* dont les analogies avec *Boule de Suif* de Maupassant sont bien connues. Il est vrai que le bon cow-boy est plus ou moins repris de justice et que le plus moral des mariages devient dès lors possible entre le héros et l'héroïne.

Aussi dans le monde du western les femmes sont bonnes, c'est l'homme qui est mauvais. Si mauvais que le meilleur doit en quelque sorte racheter par ses épreuves la faute originelle de son sexe. Au Paradis Terrestre Ève induit Adam en tentation. Paradoxalement le puritanisme anglo-saxon, sous la pression des conjonctures de l'histoire, retourne la proposition biblique. La déchéance de la femme n'y est jamais que la conséquence de la concupiscence des hommes.

Il est évident que cette hypothèse procède des conditions mêmes de la sociologie primitive de l'Ouest où la rareté des femmes et les périls d'une vie trop rude firent à cette société naissante l'obligation de protéger ses femelles et ses chevaux. Contre le vol d'un cheval la pendaison peut suffire. Pour respecter les femmes il y faut plus que la crainte d'un risque aussi futile que celui de la vie : la force positive d'un mythe. Celui qu'illustre le western institue et confirme la femme dans sa fonction de vestale des vertus sociales dont ce monde encore chaotique a le plus grand besoin. Elle recèle non seulement l'avenir physique mais, par l'ordre familial auquel elle aspire comme la racine à la terre, ses assises morales.

Ces mythes eux-mêmes, dont nous venons d'analyser l'exemple peut-être le plus significatif (après lequel vien-

drait immédiatement celui du cheval), pourraient sans doute se réduire à un principe plus essentiel encore. Chacun d'eux ne fait au fond que spécifier, à travers un schéma dramatique déjà particulier, le grand manichéisme épique opposant les forces du Mal aux chevaliers de la juste cause. Ces paysages immenses de prairies, de déserts et de rochers où s'accroche, précaire, la ville de bois, amibe primitive d'une civilisation, sont ouverts à tous les possibles. L'Indien qui l'habitait était incapable de lui imposer l'ordre de l'Homme. Il ne s'en était rendu maître qu'en s'identifiant à sa sauvagerie païenne. L'homme chrétien blanc, au contraire, est vraiment le conquérant créateur d'un Nouveau Monde. L'herbe pousse où son cheval a passé, il vient implanter tout à la fois son ordre moral et son ordre technique, indissolublement liés, le premier garantissant le second. La sécurité matérielle des diligences, la protection des troupes fédérales, la construction des grandes voies ferrées importent moins peut-être que l'instauration de la justice et de son respect. Les rapports de la morale et de la loi, qui ne sont plus pour nos vieilles civilisations qu'un sujet de baccalauréat, se sont trouvés être, il y a moins d'un siècle, la proposition vitale de la jeune Amérique. Seuls des hommes forts, rudes et courageux pouvaient conquérir ces vierges paysages. Chacun sait que la familiarité avec la mort n'est pas pour entretenir la peur de l'enfer, le scrupule et la ratiocination morale. La police et les juges profitent surtout aux faibles. La force même de cette humanité conquérante faisait sa faiblesse. Là où la morale individuelle est précaire, seule la loi peut imposer l'ordre du bien et le bien de l'ordre. Mais la loi est d'autant plus injuste qu'elle prétend garantir une morale sociale ignorante des mérites individuels de ceux qui font cette société. Pour être efficace, cette justice doit être appliquée par des hommes aussi forts et téméraires que les criminels. Ces vertus, nous l'avons dit, ne sont guère compatibles avec la Vertu, et le shérif ne vaut pas personnellement toujours mieux que ceux qu'il fait pendre. Ainsi naît et se confirme une contradiction inévitable et nécessaire. Il n'y a souvent que peu de différence morale entre ceux qu'on qualifie de hors-la-loi et ceux qui sont dedans. Pourtant l'étoile du shérif doit constituer une manière de sacrement de la justice dont la valeur est indépendante des mérites de son ministre. A cette première contradiction s'ajoute celle de l'exercice d'une justice qui, pour être efficace, doit être

« Admirable illustration dramatique de la parabole du pharisien et du publicain, *La Chevauchée fantastique* de John Ford nous montre qu'une prostituée peut être plus respectable que les bigotes qui l'ont chassée de la ville, et tout autant que la femme d'un officier. »

extrême et expéditive — moins que le lynch cependant — et donc ignorer les circonstances atténuantes, voire les alibis trop longs à vérifier. En protégeant la société elle court le risque de l'ingratitude envers les plus turbulents peut-être de ses enfants mais non les moins utiles, peut-être même les moins méritants.

La nécessité de la loi n'a jamais été plus proche de la nécessité d'une morale, jamais non plus leur antagonisme plus concret et plus évident. C'est lui qui constitue, sur un mode burlesque, le fond du *Pèlerin* de Charlie Chaplin, où nous voyons, pour finir, notre héros courir à cheval sur la

frontière du bien et du mal qui est aussi celle du Mexique. Admirable illustration dramatique de la parabole du pharisien et du publicain, *La Chevauchée fantastique* de John Ford nous montre qu'une prostituée peut être plus respectable que les bigotes qui l'ont chassée de la ville et tout autant que la femme d'un officier ; qu'un joueur débauché peut savoir mourir avec une dignité d'aristocrate, un médecin ivrogne pratiquer son métier avec compétence et abnégation ; un hors-la-loi poursuivi, pour quelques règlements de comptes passés et probablement futurs, faire preuve de loyauté, de générosité, de courage et de délicatesse, cependant qu'un banquier considérable et considéré s'enfuit avec la caisse.

Ainsi trouve-t-on à la source du western une éthique de l'épopée et même de la tragédie. Épique, le western l'est, croit-on généralement, par l'échelle surhumaine de ses héros, l'ampleur légendaire de leurs prouesses. Billy le Kid est invulnérable comme Achille, et son revolver, infaillible. Le cow-boy est un chevalier. Au caractère du héros correspond un style de mise en scène où la transposition épique apparaît dès la composition de l'image, sa prédilection pour les vastes horizons, les grands plans d'ensemble rappelant toujours la confrontation de l'Homme et de la Nature. Le western ignore pratiquement le gros plan, presque le plan américain, il affectionne en revanche le travelling et le panoramique qui nient le cadre de l'écran et restituent la plénitude de l'espace.

Il est vrai. Mais ce style de l'épopée ne prend son sens qu'à partir de la morale qui le sous-tend et le justifie. Cette morale est celle d'un monde où le bien et le mal social, dans leur pureté et leur nécessité, existent comme deux éléments simples et fondamentaux. Mais le bien à l'état naissant engendrant la loi dans sa rigueur primitive, l'épopée se fait tragédie par l'apparition de la première contradiction entre la transcendance de la justice sociale et la singularité de la justice morale, entre l'impératif catégorique de la loi, qui garantit l'ordre de la Cité future, et celui non moins irréductible de la conscience individuelle.

On a souvent parodié dans le western la simplicité cornélienne de ses scénarios. Il est aisé de remarquer en effet leur analogie avec celui du *Cid* : même conflit du devoir et de l'amour, mêmes épreuves chevaleresques au terme des-

Winchester 73 (de Anthony Mann) : « Le western ignore pratiquement le gros plan, presque le plan américain ; il affectionne en revanche le travelling et le panoramique qui nient le cadre de l'écran et restituent la plénitude de l'espace. » [Photo Universal Film.]

quelles seulement la vierge forte pourra consentir d'oublier l'affront fait à sa famille. Même pudeur du reste des sentiments supposant une conception de l'amour subordonnée au respect des lois sociales et morales. Mais cette comparaison est ambiguë ; se moquer du western en évoquant Corneille, c'est aussi marquer sa grandeur, grandeur toute proche peut-être de la puérilité, comme l'enfance est proche de la poésie.

N'en doutons pas, c'est cette grandeur naïve que les hommes les plus simples de tous les climats — et les enfants — reconnaissent dans le western en dépit des langues, des paysages, des mœurs et des costumes. Car les héros épiques et tragiques sont universels. La guerre de Sécession appartient à l'histoire du XIX^e^ siècle, le western en a fait la guerre de

Troie de la plus moderne des épopées. La Marche vers l'Ouest est notre Odyssée.

Loin donc que l'historicité du western entre en contradiction avec le penchant non moins évident du genre pour les situations excessives, l'exagération des faits et le *deus ex machina*, bref tout ce qui en fait un synonyme d'invraisemblance naïve, elle fonde au contraire son esthétique et sa psychologie. L'histoire du cinéma n'a connu qu'un autre cinéma épique et c'est aussi un cinéma historique. Comparer la forme épique dans le cinéma russe et dans l'américain n'est pas le but de cette étude, et pourtant l'analyse des styles éclairerait sans doute d'un jour inattendu le sens historique des événements évoqués dans les deux cas. Notre propos est seulement de remarquer que la proximité des faits n'a rien à voir avec leur stylisation. Il est des légendes presque instantanées qu'une demi-génération suffit à mûrir pour l'épopée. Comme la conquête de l'Ouest, la Révolution soviétique est un ensemble d'événements historiques marquant la naissance d'un ordre et d'une civilisation. L'un et l'autre ont engendré les mythes nécessaires à la confirmation de l'Histoire, l'un et l'autre aussi ont dû réinventer la morale, retrouver à leur source vive, avant leur mélange ou leur pollution, le principe de la loi qui mettra de l'ordre dans le chaos, séparera le ciel et la terre. Mais peut-être le cinéma était-il le seul langage non seulement capable de l'exprimer, mais surtout de lui donner sa véritable dimension esthétique. Sans lui, la conquête de l'Ouest n'aurait laissé avec les « western stories » qu'une littérature mineure, et ce n'est ni par sa peinture ni au mieux par ses romans que l'art soviétique a imposé au monde l'image de sa grandeur. C'est que le cinéma est désormais l'art spécifique de l'épopée.

II

ÉVOLUTION DU WESTERN [1]

A la veille de la guerre le western était arrivé à un degré certain de perfection. L'année 1940 marque un palier au-delà duquel une nouvelle évolution devait fatalement se produire, évolution que les quatre années de guerre ont simplement retardée, puis infléchie, sans cependant la déterminer. *Stage Coach* (1939) est l'exemple idéal de cette maturité d'un style parvenu au classicisme. John Ford parvenait à l'équilibre parfait entre les mythes sociaux, l'évocation historique, la vérité psychologique et la thématique traditionnelle de la mise en scène western. Aucun de ces éléments fondamentaux ne l'emportait sur l'autre. *La Chevauchée fantastique* évoque l'idée d'une roue si parfaite qu'elle demeure en équilibre sur son axe en quelque position qu'on la place. Énumérons quelques noms et quelques titres des années 1939-1940 : King Vidor : *Le Grand passage* (1940) ; Michaël Curtiz : *La Piste de Santa-Fé* (1940), *La Caravane héroïque* (1940) ; Fritz Lang : *Le Retour de Frank James* (1940), *Les Pionniers de la Western Union* (1940) ; John Ford : *La Piste des Mohawks* (1939) ; William Wyler : *The Westerner* (1940) ; Georges Marshall : *Destry Rides Again* (*Femme ou démon*, avec Marlène Dietrich, 1939 [2]).

Cette liste est significative. Elle montre d'abord que les metteurs en scène chevronnés ayant peut-être, naturellement, débuté vingt ans plus tôt dans le western de série quasi anonyme, y viennent ou y reviennent au sommet de leur carrière. Et jusqu'à un William Wyler, dont le talent

1. *Cahiers du Cinéma*, décembre 1955.

2. Dont un décevant « remake » a été tourné en 1955 par le même Georges Marshall, sous le titre *Destry (Le Nettoyeur)*, avec Audy Murphy.

paraît pourtant à l'opposé du genre. Ce phénomène trouve son explication dans la promotion dont le western semble bénéficier de 1937 à 1940. Peut-être la prise de conscience nationale qui préludait à la guerre sous l'ère roosveltienne y a-t-elle contribué. Nous inclinons à le penser dans la mesure où le western est issu de l'histoire de la nation américaine qu'il exalte directement ou non.

En tout cas cette période donne parfaitement raison à la thèse de J.-L. Rieupeyrout [1] sur le réalisme historique du genre.

Mais par un paradoxe plus apparent que réel, les années de guerre proprement dite le firent à peu près disparaître du répertoire hollywoodien. Rien d'étonnant à la réflexion. Pour la même raison que le western s'était multiplié et ennobli aux dépens des autres films d'aventures, les films de guerre devaient l'éliminer au moins provisoirement du marché.

Dès que la guerre parut enfin virtuellement gagnée, et avant même le rétablissement définitif de la paix, il réapparut et se multiplia, mais cette nouvelle phase de son histoire mérite d'être examinée de plus près.

La perfection, ou si l'on veut le classicisme auquel le genre était parvenu, impliquait qu'il cherchât à justifier sa survivance par quelque élément de nouveauté. Sans prétendre tout expliquer par la fameuse loi des âges esthétiques, il n'est pas interdit de la faire jouer ici. Les nouveaux films de John Ford par exemple : *My darling Clementine* (1946), *Fort Apache* (1948), représenteraient assez bien l'enjolivement baroque du classicisme de *Stage Coach*. Toutefois si la notion de baroque peut rendre compte d'un certain formalisme technique ou de la relative préciosité de tels ou tels scénarios, elle ne me paraît pas pouvoir justifier une évolution plus complexe, qu'il faut expliquer par rapport sans doute à la perfection atteinte en 1940, mais aussi en fonction des événements de 1941 à 1945.

***

J'appellerai conventionnellement « sur-western » l'ensemble des formes adoptées par le genre après la guerre. Mais je

1. *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, collection « 7e art », Éd. du Cerf, Paris, 1953.

ne chercherai pas à dissimuler que l'expression va recouvrir pour les besoins de l'exposé des phénomènes pas toujours comparables. Elle peut cependant se justifier négativement par opposition au classicisme des années 1940 et surtout à la tradition dont il est l'aboutissement. Disons que le « sur-western » est un western qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire : d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, politique, érotique..., bref, par quelque valeur extrinsèque au genre et qui est supposée l'enrichir. Nous reprendrons ces épithètes pour les éclairer de quelques titres. Mais il convient au préalable de signaler l'influence de la guerre dans l'évolution du western après 1944. Il est probable en effet que le phénomène du « sur-western » serait de toutes façons apparu, mais son contenu aurait été différent. La véritable influence de la guerre s'est surtout fait sentir après. Les grands films qu'elle a inspirés sont naturellement postérieurs à 1945. Mais le conflit mondial n'a pas seulement fourni à Hollywood des thèmes spectaculaires, il lui a aussi et surtout imposé, pendant quelques années au moins, des sujets de réflexion. L'Histoire n'était que la matière du western, elle deviendra souvent son sujet ; c'est le cas notamment de *Fort Apache* où nous voyons apparaître la réhabilitation politique de l'Indien, poursuivie par de nombreux westerns jusqu'à *Bronco-Apache* et illustrée notamment par *Broken Arrow* de Delmer Daves (1950). Mais l'influence profonde de la guerre est plus indirecte sans doute et il la faut discerner chaque fois que le film substitue aux thèmes traditionnels, ou qu'il leur superpose, une thèse sociale ou morale. L'origine en remonte à 1943 avec *Ox-bow Incident* de William Wellman dont *High Noon (Le Train sifflera trois fois)* est le lointain descendant (notons cependant que pour le film de Zinnemann c'est davantage l'influence du Mc-Carthysme triomphant qui est en cause). Quant à l'érotisme il peut être, lui aussi, considéré comme une conséquence au moins indirecte du conflit dans la mesure où il s'apparente au triomphe de la pin-up girl. C'est le cas peut-être de *Outlaw* de Howard Hughes (1943). L'amour même est quasiment étranger au western (*Shane* exploitera justement cette contradiction), à plus forte raison l'érotisme dont l'apparition comme ressort dramatique suppose qu'on ne se sert plus du genre que comme d'un repoussoir pour mieux faire valoir le sex-appeal de l'héroïne. L'intention

« L'amour même est quasiment étranger au western. *Shane (L'Homme des vallées perdues)* exploitera justement cette contradiction. »

n'est pas douteuse dans *Duel in the sun* (King Vidor, 1946) dont le luxe spectaculaire est une seconde raison, purement formelle, de le classer dans les « sur-westerns ».

Mais les deux films qui illustrent le mieux cette mutation du genre, sous l'effet de la conscience qu'il a pris, tout à la fois, de lui-même et de ses limites, demeurent évidemment *High Noon* et *Shane (L'Homme des vallées perdues)*. Dans le premier, Fred Zinnemann combine les effets du drame moral et de l'esthétisme des cadrages. Je ne suis pas de ceux qui font la bouche fine devant *High Noon*. Je le tiens pour un beau film et je le préfère en tout cas à celui de Stevens. Mais

il est certain que la très adroite adaptation de Foreman consiste à faire coïncider une histoire qui pourrait fort bien trouver son développement dans un autre genre, avec un thème traditionnel du western. C'est-à-dire à traiter celui-ci comme une forme ayant besoin d'un contenu. Quant à *Shane* il constitue cette fois le fin du fin de la « sur-westernisation ». En effet Georges Stevens s'y propose de justifier le western par... le western. Les autres s'ingéniaient à faire surgir, des mythes implicites, des thèses fort explicites, mais la thèse de *Shane*... c'est le mythe. Stevens y combine deux ou trois thèmes fondamentaux du genre, dont principalement celui du chevalier errant en quête de son Graal : et, pour que nul n'en ignore, il l'habille de blanc. La blancheur du costume et du cheval allait jadis de soi dans l'univers manichéen du western, mais on comprend que celle du costume d'Alan Ladd possède toute la lourde signification du symbole quand elle n'était chez Tom Mix que l'uniforme de la vertu et de l'audace. Ainsi la boucle est bouclée. La terre est ronde. Le « sur-western » a poussé si loin son « dépassement » qu'il se retrouve dans les Montagnes Rocheuses.

Si le genre western était en voie de disparition, le sur-western exprimerait effectivement sa décadence et son éclatement. Mais le western est décidément fait d'une autre étoffe que la comédie américaine ou le film policier. Ses avatars n'affectent pas profondément l'existence du genre. Ses racines continuent de courir sous l'humus hollywoodien et l'on est tout étonné d'en voir jaillir de verts et robustes surgeons entre les séduisants mais stériles hybrides qu'on voudrait lui substituer.

En fait, d'abord, l'apparition de « sur-westerns » n'a guère affecté que la couche la plus excentrique de la production, celle des films A et des superproductions. Il va sans dire que ces séismes superficiels n'ont pas ébranlé le noyau économique, le bloc central des westerns ultra-commerciaux, musicaux ou galopants, dont la popularité a même probablement retrouvé par la Télévision une nouvelle jeunesse. Le succès d'Hopalong Cassidy en témoigne et prouve du même coup la vitalité du mythe sous les formes les plus élémentaires. L'assentiment de la nouvelle génération leur garantit encore quelques lustres d'existence. Mais les westerns de série Z ne parviennent guère en France et il suffit que nous ayons confirmation de leur survivance en consultant les corporatifs américains. Si leur intérêt esthétique

est individuellement limité, leur présence est probablement en revanche décisive pour la santé générale du genre. C'est dans ces couches « inférieures » dont la fécondité économique ne s'est pas démentie, que des westerns de type traditionnel ont continué de prendre racine. Entre tous ces « sur-westerns » nous n'avons en effet jamais cessé de voir des films de série B qui ne se cherchaient pas d'alibis intellectuels ou esthétiques. Peut-être du reste la notion de film B est-elle quelquefois discutable, tout dépend du niveau où l'on fait commencer la lettre A. Disons plus simplement que je pense à des productions, franchement commerciales, sans doute plus ou moins onéreuses, mais ne cherchant pas ailleurs que dans le renom de l'interprète principal et dans la solidité d'une histoire sans ambition intellectuelle, leur justification. Un admirable exemple de cette sympathique production nous a été offert par *The Gunfighter (La Cible humaine)* de Henry King (1950), avec Gregory Peck, où le thème très classique du tueur lassé de fuir et contraint à tuer encore est traité dans un cadre dramatique d'une belle sobriété. Mentionnons encore *Au-delà du Missouri* de Wiliam Wellman (1951), avec Clark Gable, et surtout, du même metteur en scène, *Westward the Women (Convoi de femmes*, 1951)...

Avec *Rio Grande* (1950), John Ford lui-même revient visiblement à la demi-série et en tout cas à la tradition commerciale (sans excepter la romance). Enfin on ne sera pas étonné de trouver dans cette liste un vieux survivant de l'époque héroïque, Allan Dwan, qui n'a pour son compte jamais abandonné le style de « La Triangle [1] », même quand la liquidation du Mc-Carthysme lui fournit quelques clefs d'actualité pour ouvrir les thèmes anciens (*Silver Lode*, *Quatre étranges cavaliers*, 1954).

Il me reste quelques titres importants. C'est que la classification suivie jusqu'ici va devenir insuffisante et qu'il me faudra maintenant cesser d'expliquer l'évolution du genre par le genre lui-même pour tenir compte davantage des auteurs comme facteur déterminant. On aura sans doute remarqué que cette liste de productions relativement traditionnelles et qui n'ont été que peu affectées par l'existence du sur-western, ne comporte que des noms de metteurs en scène che-

1. Amalgame de trois compagnies de productions cinématographiques américaines : Keystone, Kay Bee et Fine Arts.

vronnés et souvent même spécialisés dès avant-guerre dans les films de mouvement et d'aventure. Rien d'étonnant donc à ce qu'à travers eux s'affirme la pérennité du genre et de ses lois. C'est à Howard Hawks que revient d'ailleurs sans doute le mérite d'avoir prouvé, en pleine vogue du sur-western, qu'il était toujours possible de faire du vrai western fondé sur les vieux thèmes dramatiques et spectaculaires, sans chercher à détourner notre attention par quelque thèse sociale ou ce qui serait son équivalent dans la plastique de la mise en scène. *Red River* (1948) et *The Big Sky (La Captive aux yeux clairs*, 1952) sont des chefs-d'œuvre du western, mais sans rien de baroque ni de décadent. L'intelligence et la conscience des moyens y demeurent en parfait accord avec la sincérité du récit. Il en est de même, toutes proportions gardées, chez un Raoul Walsh dont le récent *Saskatchewan* (1954) relève des plus classiques emprunts à l'histoire américaine. Mais les autres films de ce réalisateur me fourniront — et tant pis si c'est un peu artificiellement — la transition que je cherchais. En un sens *Colorado Territory (La Ville du désert*, 1949*)*, *Pursued (La Vallée de la peur*, 1947) et *Along the great divide (Le Désert de la peur*, 1951) sont de parfaits exemples de ces westerns un peu au-dessus de la série B et d'une veine dramatique sympathiquement traditionnelle. Pas trace de thèse en tout cas. Les personnages nous intéressent pour ce qui leur arrive et rien ne leur arrive qui n'appartienne à la thématique du western. Mais quelque chose ferait pourtant que si nous n'avions sur ces films aucune autre indication de date, nous ne pourrions pas hésiter à les situer dans la production des dernières années : c'est ce « quelque chose » que je voudrais essayer de définir.

J'ai beaucoup hésité quant à l'épithète qui conviendrait le mieux à ces westerns « 1950 ». Il m'avait semblé d'abord que je devais chercher autour de « sentiment », « sensibilité », « lyrisme ». Je crois qu'en tout état de cause ces mots ne seront pas à écarter et qu'ils caractérisent assez bien le western moderne par rapport au « sur-western », presque toujours intellectuel, au moins dans la mesure où il exige du spectateur de réfléchir pour admirer. Presque tous les titres que je vais citer à présent seront des titres de films, je ne veux pas dire moins intelligents que *High Noon*, mais en tout cas sans arrière-pensée et où le talent sera toujours mis au service de l'histoire et non de ce qu'elle

signifie. Un autre mot conviendrait mieux peut-être que ceux que j'ai avancés ou du moins les compléterait utilement, celui de « sincérité ». Je veux dire que les metteurs en scène jouent franc jeu avec le genre, même quand ils ont conscience de « faire un western ». La naïveté en effet n'est plus guère concevable au point où nous en sommes de l'histoire du cinéma mais, alors que le « sur-western » substituait la préciosité ou le cynisme à la naïveté, nous avons maintenant la preuve que la sincérité est encore possible. Nicholas Ray tournant *Johny Guitare* (1954) à la gloire de Joan Crawford, sait très évidemment ce qu'il fait. Il n'est certainement pas moins conscient de la rhétorique du genre que le Georges Stevens de *Shane* et, d'ailleurs, scénario et réalisation ne se privent pas d'humour, mais jamais il ne prend pour autant, à l'égard de son film, un recul condescendant ou paternaliste. S'il s'amuse il ne se moque pas. Les cadres à priori du western ne le gênent pas pour dire ce qu'il a à dire et même si ce message est en définitive plus personnel et plus subtil que l'immuable mythologie.

C'est finalement en référence au style du récit, plutôt qu'au rapport subjectif du réalisateur avec le genre, que je choisirai mon épithète. Je dirais volontiers des westerns qui me restent à évoquer — à mon sens les meilleurs — qu'ils ont quelque chose de « romanesque ». J'entends par là que sans s'écarter des thèmes traditionnels, ils les enrichissent de l'intérieur par l'originalité des personnages, leur saveur psychologique, quelque singularité attachante qui est précisément celle que nous attendons du héros de roman. On voit bien par exemple que dans *Stage Coach* l'enrichissement psychologique se réfère à l'emploi et non au personnage, nous demeurons dans des catégories à priori de la distribution western : le banquier, la bigote, la prostituée au grand cœur, le joueur élégant, etc. Dans *Run for cover* (*A l'ombre des potences*, 1955), il en va tout différemment. Certes, situations et personnages ne sont toujours que des variantes de la tradition, mais l'intérêt qu'ils suscitent va davantage à leur singularité qu'à leur générosité. Aussi bien savons-nous que Nicholas Ray traite toujours le même sujet, le sien, celui de la violence et du mystère de l'adolescence. Le meilleur exemple de cette « romanisation » du western par l'intérieur nous est fourni par Edward Dmytryck avec *Broken Lance* (1954), dont on sait qu'il n'est que le « remake » western de *La Maison des étrangers*

de Mankiewicz. Pour qui l'ignore cependant, *La Lance brisée* est seulement un western plus subtil que les autres, avec des personnages plus singularisés et des rapports plus complexes, mais qui n'en demeurent pas moins strictement à l'intérieur de deux ou trois thèmes classiques. Elia Kazan avait du reste traité plus simplement un sujet assez proche psychologiquement dans *Sea of grass* (*Le Maître de la Prairie*, 1947), avec le même Spencer Tracy. Naturellement toutes les nuances intermédiaires sont imaginables du western B de pure obédience au western romanesque, et ma classification aura forcément quelque chose d'arbitraire. Que le lecteur veuille bien en prendre avec moi son parti.

Je proposerai donc néanmoins l'idée suivante. De même que Walsh serait le plus remarquable des vétérans traditionalistes, Anthony Mann pourrait être considéré comme le plus classique des jeunes réalisateurs romanesques. C'est à lui que nous devons les plus beaux vrais westerns de ces dernières années. L'auteur de *L'Appât* est en effet probablement le seul des réalisateurs américains de l'après-guerre qui paraisse spécialisé dans un genre où les autres se bornent à des incursions plus ou moins épisodiques. Chacun de ses films, en tout cas, témoigne d'une franchise émouvante à l'égard du genre, d'une sincérité sans efforts pour se couler à l'intérieur des thèmes, y faire vivre des personnages attachants et inventer des situations captivantes. Qui veut savoir ce qu'est le vrai western et les qualités de mise en scène qu'il suppose, doit avoir vu *Devil's Doorway* (*La Porte du diable*, 1950) avec Robert Taylor, *Bend of the river* (*Les Affameurs*, 1952) et *The Far Country* (*Je suis un aventurier*, 1954) avec James Stewart. A défaut de ces trois films, il ne peut en tout cas manquer de connaître le plus beau de tous : *The Naked Spur* (*L'Appât*, 1953). Souhaitons que le Cinémascope [1] n'ait pas fait perdre à Anthony Mann son naturel dans le maniement d'un lyrisme direct et discret et surtout son infaillible sûreté dans l'alliance de l'homme et de la nature, ce sens de l'air qui est chez lui comme l'âme même du western par quoi il a retrouvé, mais à l'échelle du héros romanesque et non plus mythologique, le grand secret perdu des films de « La Triangle ».

On a déjà discerné dans mes exemples la coïncidence du

1. Voir ci-dessous.

nouveau style avec la nouvelle génération. Il serait sûrement abusif et naïf de prétendre que le western « romanesque » n'est que le fait des jeunes, venus à la mise en scène après la guerre. On me rétorquerait à juste titre qu'il y a déjà du romanesque dans *The Westerner*, par exemple, et il y en a aussi dans *Red River* et *The Big Sky*. On m'assure même qu'il y en a beaucoup, bien que j'y sois personnellement moins sensible, dans *Rancho Notorious* (1952) de Fritz Lang. Il est en tout cas évident que l'excellent *Man without a star* (1954) de King Vidor est à classer dans cette perspective entre Nicholas Ray et Anthony Mann. Mais s'il est certain que nous pouvons trouver trois ou quatre titres de films réalisés par des vétérans à mettre en compagnie de ceux réalisés par les jeunes, il semble malgré tout assez exact de dire que ce sont surtout, sinon exclusivement, les nouveaux venus qui prennent plaisir à ce western à la fois classique et romanesque. Robert Aldrich en est la plus récente et la plus brillante illustration avec *Bronco-Apache* (1954) et surtout *Vera-Cruz* (1954).

Reste le problème du Cinémascope ; ce procédé a été utilisé dans *La Lance brisée*, *Le Jardin du Diable* (*Garden of Evil*, 1954) de H. Hathaway, un bon scénario à la fois classique et romanesque, mais traité sans grande invention, et *The Kentuckian* (1955) de Burt Lancaster, qui a assommé le festival de Venise. Je ne vois guère au fond qu'un Cinémascope où le format ait réellement ajouté quelque chose d'important à la mise en scène, c'est *Rivière sans retour* (*River of no return*, 1954) de Otto Preminger, photographié par Joseph La Shelle. Combien de fois pourtant avons-nous lu (ou écrit nous-même) que si l'élargissement de l'écran ne s'imposait pas ailleurs, le nouveau format allait rendre du moins une seconde jeunesse au western dont les grands espaces et les chevauchées appellent l'horizontale. Cette déduction était trop vraisemblable pour être vraie. Les plus convaincantes illustrations du Cinémascope nous ont été administrées par des films psychologiques (*East of Eden* par exemple). Je n'irais pas jusqu'à soutenir paradoxalement que l'écran large ne convient pas au western ni même qu'il ne lui a rien apporté[1], mais il m'apparait du moins déjà

1. Nous voici rassurés avec *The Man from Laramie* (*L'Homme de la Plaine*, 1955) où Anthony Mann n'utilise pas le Cinémascope en tant que format nouveau mais comme une extension de l'espace autour de l'homme.

acquis que le Cinémascope ne renouvellera rien de décisif dans ce domaine. En format standard, en Vistavision ou sur très grand écran, le western demeurera le western tel que nous souhaitons à nos petits enfants de le connaître encore.

III

UN WESTERN EXEMPLAIRE[1] : « SEPT HOMMES A ABATTRE »

C'est ici l'occasion d'appliquer ce que j'ai écrit de la politique des auteurs. Mon admiration pour *Sept hommes à abattre* ne me fera pas conclure que Budd Boetticher est le plus grand réalisateur de western — bien que je n'exclue pas cette hypothèse — mais seulement que son film est peut-être le meilleur western que j'ai vu depuis la guerre. Seul le souvenir de *L'Appât* et de *La Prisonnière du désert* me contraignent à une réticence. Il est en effet difficile de discerner avec certitude, dans les qualités de ce film exceptionnel, celles qui relèvent spécifiquement de la mise en scène, du scénario et d'un dialogue éblouissant, sans parler naturellement des vertus anonymes de la tradition qui ne demandent qu'à s'épanouir quand les conditions de la production ne les contrarient pas. J'avoue n'avoir malheureusement qu'un souvenir très vague des autres westerns de Boetticher pour faire dans la réussite de celui-ci la part des circonstances ou du hasard, part qui n'existe que peu, j'en conviens, chez un Anthony Mann. Quoi qu'il en soit et même si *Sept hommes à abattre* est le résultat d'une conjoncture exceptionnelle, je n'en tiens pas moins ce film pour l'une des réussites exemplaires du western contemporain.

Que le lecteur m'excuse s'il ne peut vérifier mes dires, je sais que je parle d'une œuvre qu'il ne verra probablement pas. Ainsi en décident les distributeurs. *Sept hommes à abattre* n'est sorti qu'en version originale, en exclusivité

1. *Cahiers du Cinéma*, août-septembre 1957.

Lee Marvin dans *Sept hommes à abattre.*

[Photo Warner Bros.]

de morte saison, dans une petite salle des Champs-Élysées. Si le film n'a pas été doublé vous ne le trouverez pas dans les quartiers. Situation symétrique de celle d'un autre chef-d'œuvre sacrifié, *La Prisonnière du désert* de John Ford, sorti dans la seule version doublée en plein été.

C'est que le western persiste à être le genre le plus incompris. Pour le producteur et le distributeur, le western ne saurait être qu'un film infantile et populaire destiné à finir à la télévision, ou une superproduction ambitieuse avec grandes vedettes. Seul le box-office des interprètes ou du metteur en scène justifie alors l'effort de publicité et de distribution. Entre les deux c'est au petit bonheur la chance et personne, — pas plus, il faut bien le dire, la critique que le distributeur,

— ne fait de différence sensible entre les films produits sous le label western. C'est ainsi que *Shane*, superproduction ambitieuse de la Paramount pour les noces d'or cinématographiques de Zukor, a été salué comme un chef-d'œuvre et que *Sept hommes à abattre*, très supérieur au film de Stevens, passera inaperçu et réintégrera probablement les tiroirs de la Warner dont il ne sera sorti que pour boucher un trou.

Le problème fondamental du western contemporain tient sans doute dans le dilemme de l'intelligence et de la naïveté. Aujourd'hui le western ne peut le plus souvent continuer d'être simple et conforme à la tradition qu'en étant vulgaire et idiot. Toute une production au rabais persiste sur ces bases. C'est que depuis Thomas Ince et William Hart, le cinéma a évolué. Genre conventionnel et simpliste dans ses données primitives, le western doit pourtant devenir adulte et se faire intelligent s'il veut se placer sur le même plan que les films dignes d'être critiqués. Ainsi sont apparus les westerns psychologiques, à thèse sociale ou plus ou moins philosophiques, les westerns signifiants. Le comble de cette évolution étant justement représenté par *Shane*, western au second degré où la mythologie du genre est consciemment traitée comme le sujet du film. La beauté du western procédant notamment de la spontanéité et de la parfaite inconscience de la mythologie dissoute en lui, comme le sel dans la mer, cette distillation laborieuse est une opération contre nature qui détruit ce qu'elle révèle.

Mais peut-on aujourd'hui enchaîner directement sur le style de Thomas Ince en ignorant quarante ans d'évolution cinématographique ? Évidemment non. *La Chevauchée fantastique* illustre sans doute l'extrême limite d'un équilibre encore classique entre les règles primitives, l'intelligence du scénario et l'esthétisme de la forme. Au-delà c'est le formalisme baroque ou l'intellectualisme des symboles, c'est *Le Train sifflera trois fois*. Seul Anthony Mann semble avoir su retrouver le naturel par la sincérité, mais c'est sa mise en scène plus que ses scénarios qui font de ses westerns les plus purs de l'après-guerre. Or, n'en déplaise à la politique des auteurs, le scénario n'est pas un élément moins constitutif du western que le bon usage de l'horizon et le lyrisme du paysage. Du reste mon admiration pour Anthony Mann a toujours été quelque peu troublée par les faiblesses qu'il tolérait dans ses adaptations.

Aussi le premier émerveillement que nous vaut *Sept hommes à abattre* tient-il à la perfection d'un scénario qui réalise le tour de force de nous surprendre sans arrêt à partir d'une trame rigoureusement classique. Pas de symboles, pas d'arrière-plans philosophiques, pas l'ombre de psychologie, rien que des personnages ultra-conventionnels dans des emplois archiconnus, mais une mise en place extraordinairement ingénieuse et surtout une invention constante quant aux détails capables de renouveler l'intérêt des situations. Le héros du film, Randolph Scott, est un shérif à la poursuite des sept bandits qui ont tué sa femme en enlevant les coffres de la Wells Fargo. Il s'agit de les rejoindre en traversant le désert avant qu'ils n'aient passé la frontière avec l'argent volé. Un autre homme est bientôt intéressé à l'aider, mais pour un motif très différent. Quand les bandits seront morts il pourra peut-être s'approprier les 20.000 dollars. Peut-être, si le shérif ne l'en empêche, auquel cas il faudra tuer un homme de plus. Ainsi la ligne dramatique se trouve-t-elle clairement posée. Le shérif agit par vengeance, son acolyte par intérêt, à la fin les comptes se régleront entre eux. Cette histoire pourrait faire un western ennuyeux et banal si le scénario n'était construit sur une série de coups de théâtre que je me garderai de révéler pour sauvegarder le plaisir du lecteur, si par chance il devait voir le film. Mais plus encore que l'invention des péripéties, c'est l'humour de leur traitement qui me paraît remarquable. Ainsi par exemple l'on ne voit jamais le shérif tirer, comme s'il le faisait trop vite pour que la caméra ait le temps de faire le contrechamp. La même volonté d'humour justifie assurément aussi les costumes trop jolis ou trop aguichants de l'héroïne ou encore les ellipses inattendues du découpage dramatique. Mais voilà le plus admirable : l'humour ici ne va point à l'encontre de l'émotion et encore moins de l'admiration. Rien de parodique. Il suppose seulement de la part du metteur en scène la conscience et l'intelligence des ressorts qu'il met en branle, mais sans rien de méprisant ou de condescendant. L'humour ne nait pas d'un sentiment de supériorité, mais tout au contraire d'une surabondance d'admiration. Quand on aime à ce point les héros qu'on anime et les situations qu'on invente, alors et alors seulement on peut prendre sur eux ce recul humoristique qui multiplie l'admiration par la lucidité. Cette ironie-là ne diminue pas les personnages, mais elle permet

Sept hommes à abattre : « Boetticher a su se servir prodigieusement du paysage, de la matière variée de la terre, du grain et de la forme des rochers. [Photo Warner Bros.]

à leur naïveté de coexister avec l'intelligence. Voilà bien en effet le western le plus intelligent que je connaisse mais aussi le moins intellectuel, le plus raffiné et le moins esthète, le plus simple et le plus beau.

Cette dialectique paradoxale fut possible parce que Budd Boetticher et son scénariste n'ont pas pris le parti de dominer leur sujet avec paternalisme ou de l' « enrichir » par des apports psychologiques, mais simplement de le pousser au bout de sa logique et de tirer tous les effets de l'achèvement des situations. L'émotion naît des rapports les plus abstraits

et de la beauté la plus concrète. Le réalisme si impératif dans les westerns historiques ou psychologiques n'a pas plus de sens ici que dans les films de « La Triangle », ou plutôt une splendeur spécifique surgit de la superposition de l'extrême convention et de l'extrême réalité. Boetticher a su se servir prodigieusement du paysage, de la matière variée de la terre, du grain et de la forme des rochers. Je ne pense pas non plus que la photogénie du cheval ait été depuis fort longtemps aussi bien exploitée. Par exemple dans l'extraordinaire scène du bain de Janet Gaylor, où la pudeur inhérente au western est poussée avec humour si loin que l'on ne vous montre que les remous de l'eau dans les roseaux cependant qu'à cinquante mètres de là Randolph Scott étrille les chevaux. Il est difficile d'imaginer à la fois plus d'abstraction et de transfert dans l'érotisme. Je pense aussi à la crinière blanche du cheval du shérif et à son gros œil jaune. Savoir user de tels détails est sûrement plus important dans le western que de savoir déployer cent Indiens en bataille.

Il faut en effet mettre à l'actif de ce film exceptionnel un usage tout à fait insolite de la couleur. Servies, il est vrai, par un procédé dont j'ignore les caractéristiques, les couleurs de *Sept hommes à abattre* sont uniformément transposées dans une tonalité de lavis qui rappelle par sa transparence et ses aplats les anciennes couleurs au pochoir. On dirait que les conventions de la couleur viennent ainsi souligner celles de l'action.

Enfin il y a Randolph Scott, dont le visage rappelle irrésistiblement celui de William Hart jusqu'à la sublime inexpressivité des yeux bleus. Jamais un jeu de physionomie, pas l'ombre d'une pensée ou d'un sentiment, sans que cette impassibilité, cela va sans dire, ait rien à voir avec l'intériorité moderne à la Marlon Brando. Ce visage ne traduit rien parce qu'il n'y a rien à traduire. Tous les mobiles des actions sont définis ici par les emplois et les circonstances. Jusqu'à l'amour de Randolph Scott pour Janet Gaynor dont nous savons exactement quand il est né (lors du bain) et comment il évolue sans que le visage du héros ne traduise jamais un sentiment. Mais il est inscrit dans la combinaison des événements comme le destin dans la conjoncture des astres, nécessaire et objectif. Toute expression subjective aurait alors la vulgarité d'un pléonasme. Nous ne nous en attachons pas moins aux personnages,

bien au contraire ; leur existence est d'autant plus pleine qu'elle ne doit rien aux incertitudes et aux ambiguïtés de la psychologie et quand, à la fin du film, Randolph Scott et Lee Marvin se trouvent face à face, le déchirement auquel nous nous savons condamnés est émouvant et beau comme la tragédie.

Ainsi le mouvement est-il prouvé en marchant. Le western n'est pas condamné à se justifier par l'intellectualisme ou la spectacularité. L'intelligence que nous exigeons aujourd'hui peut servir à raffiner sur les structures primitives du western et non à méditer sur elles ou à les dévier au profit d'intérêts étrangers à l'essence du genre.

IV

« LA VALLÉE DE LA POUDRE [1] »

Bon an mal an, le critique fait un sort à une demi-douzaine de westerns plus ou moins ambitieux qui lui permettent de se donner bonne conscience à l'égard d'un genre plus méconnu encore que méprisé. Chaque année ainsi passe à la sauvette, parmi dix autres, en bouche-trou ou en cas estival, le véritable chef-d'œuvre de la saison, bientôt englouti après une brève exclusivité dans l'anonymat des salles de quartier ou de province. En 1957, ce fut *Sept hommes à abattre*, de Budd Boetticher, avec Randolph Scott ; *La Vallée de la poudre*, de G. Marshall, est sûrement ce qu'on a vu de mieux dans le genre depuis des mois, mais il n'y a pas de raison d'accorder moins d'estime à un western divertissant qu'à une comédie américaine. Aussi bien, est-ce plutôt d'une comédie qu'il s'agit, le décor, les thèmes et les emplois du western fournissant le matériel plus que la matière. C'est l'histoire d'un entêtement absurde. Contre toute logique, contre son intérêt même, Glenn Ford a décidé de venir élever du mouton dans un coin où règne l'élevage du bovidé. Les cow-boys méprisent les bergers et le mouton est un animal ignoble qui détériore les prairies à vaches. Le nouvel arrivant aura donc tout le monde contre lui et d'abord un certain « colonel », maître du pays. On sait ce qu'en western cela veut dire. Il est plus absurde qu'invraisemblable que cet homme seul puisse engraisser ses moutons quand tout le monde veut leur mort et celle de leur berger. On se doute pourtant que cette gageure sera tenue non sans dégâts ni sans que quelques moutons aient d'ailleurs plusieurs fois été embarqués et débarqués du train.

1. *France-Observateur*, 28 août 1958.

Une atmosphère extraordinaire.

Les raisons ne manquent pas au charme de ce film. C'est le ton d'abord, d'un humour désinvolte quoique non intellectuel, intelligent seulement et qui suppose une connaissance supérieure des ressources du genre western, moins d'ailleurs, je l'ai dit, pour les servir que pour s'en servir à d'autres fins. Humour servi par un dialogue éblouissant, digne de la merveilleuse comédie américaine. Dialogue lui-même mis en valeur par la voix indescriptible de Shirley Mc Laine. Hélas, ceux qui ne pourraient voir que la version doublée, perdent en humour humoristique ce qu'ils gagneront en compréhension du dialogue. Mais toutes ces qualités, déjà peu banales, pâlissent au prix de celles de la mise en scène et de la direction d'acteurs incroyablement détendue et concertée à la fois. Elle fait régner sur le moindre plan du film une atmosphère extraordinaire où tout peut toujours arriver et, en effet, arrive. Quand l'événement surgit, on se dit qu'on l'attendait et pourtant tout autre chose était toujours possible. Je recommande de ce point de vue la séquence de la fête chez le « colonel ».

Mais un peu plus d'attention donnerait peut-être raison en l'occurrence aux tenants de la politique des auteurs. Ce Georges Marshall, réalisateur depuis 1932 d'une bonne quarantaine de films où la proportion de westerns est dominante, est précisément le responsable d'une des réussites les plus rares du genre *Destry Rides Again* (1939), sortie en France immédiatement après la guerre sous le titre *Femme ou démon*. Tiré d'un roman de Max Brand, ce classique de l'humour western comportait une célèbre bataille de femmes où Marlène Dietrich faisait merveille. James Stewart y incarnait un shérif paradoxal, décidé envers et contre tout à ne pas tirer un coup de revolver. C'est d'ailleurs de *Femme ou démon* que Marshall a tourné le remake en 1954 sous le titre *Le Nettoyeur*. Dès lors tout s'éclaire et l'on peut avec vraisemblance voir dans *La Vallée de la poudre*, parmi tous les westerns traditionnels tournés par Georges Marshall, l'occasion saisie par celui-ci de rééditer son western idéal fondé sur un certain humour des situations, du dialogue et des acteurs. La présence de Shirley Mc Laine n'étant pas ici moins insolite que jadis celle de Marlène.

Toutes ces surprises, il en faut convenir, ne surgissent que dans le cinéma américain. Chez nous, Clouzot est Clouzot,

et Berthomieu, Berthomieu. Yves Allégret ressemble éternellement à lui-même. Réussi ou raté, un film ambitieux européen demeure ambitieux et le commercial, commercial. Mais le système hollywoodien, si souvent contraignant et négatif, est aussi générateur de ces miracles. Non point toujours par erreur ou ratés du système mais, au contraire, comme c'est, je crois, le cas ici, par le jeu plus rare encore de si parfaites conjonctures entre les rouages de la mécanique que le robot tout à coup s'anime et devient plus intelligent que ses servants et même que son ingénieur.

Cinquième Partie

UN UNIVERS D'AUTOMATES

LA CYBERNÉTIQUE D'ANDRÉ CAYATTE [1]

Le véritable mérite d'une critique indépendante n'est pas, selon les clichés d'usage, dans le refus des compromissions avantageuses : il y a belle lurette qu'on ne glisse plus d'enveloppes sous les serviettes et le plus favorable des articles ne s'échangerait même pas contre la vertu d'une starlett. Non, en vérité, le critique n'a que bien peu d'efforts à faire pour être honnête. La tentation est ailleurs ; juger les œuvres sur le mérite de leurs intentions, la noblesse de leur ambition ou la bêtise de leurs détracteurs alors qu'il faut bien, en dernière analyse, les rapporter aux seuls principes esthétiques qu'elles mettent en cause. Si peu de goût que j'aie à faire des réserves sérieuses sur une œuvre par bien des côtés estimable et sur un réalisateur intelligent et courageux, il me faut bien marquer pourtant un certain désaccord avec les films d'André Cayatte.

***

L'auteur d'*Avant le déluge* introduit dans le cinéma français un nouveau type de film social qui s'est imposé avec une telle vigueur qu'il a suscité, sous des formes plus ou moins atténuées ou adroites, de multiples imitations. Il n'est pas douteux que *Justice est faite* et *Nous sommes tous des assassins* ont infléchi le cours de la production française et qu'on en trouve les échos par exemple dans *L'Esclave*, *Le Guérisseur* ou *La Rage au corps* pour ne prendre que les plus honorables des films influencés. Dans le même temps

1. *Cahiers du Cinéma*, 1954.

se développait la tendance que nous pourrions appeler « *Adorables Créatures* » et qui ne sera pas moins caractéristique des trois dernières années.

Je vois bien que le paradoxe serait facile qui mettrait dans le même sac le « courage social » d'André Cayatte et l'aimable cynisme de Christian Jaque et consorts, Charles Spaak nous fournissant la ficelle. Nous ne nous y refusons pas seulement pour des raisons morales et parce que l'expérience a suffisamment prouvé de quels côtés étaient les risques, mais aussi très réellement dans l'intérêt du cinéma. Il y a beaucoup à dire contre le principe des films de Cayatte et nous ne nous en priverons pas tout à l'heure, mais seulement après leur avoir reconnu des qualités qu'il est trop facile d'ignorer en donnant *a priori* une définition restrictive de la mise en scène. Le fond et la forme, la morale et l'art ne sont pas aussi dissociables ici que le genre du film incite à le croire. Si *Avant le déluge* a soulevé tant de haines, provoqué de telles indignations, s'il entretient encore de si sournoises manœuvres de la part des pharisiens, on aurait tort de croire qu'il ne le doit qu'à ses incidences sociales, morales ou politiques, en tant que telles. Celles-ci ne soulèvent tant d'objections qu'en raison de l'efficacité exceptionnelle de la mise en scène. Ce film bouleverse, il secoue le spectateur, le plonge dans un malaise violent et insolite. L'indifférence est impossible. Que Bunuel ait aimé *Avant le déluge* alors qu'apparemment rien dans le film ne prête aux cheminements secrets du rêve, n'est point si étonnant. Je doute de me faire l'interprète de la critique surréaliste en défendant Cayatte de ce point de vue ; il me semble pourtant que c'est son plus solide alibi ; je veux dire que je distingue dans *Avant le déluge* comme dans *Nous sommes tous des assassins* je ne sais quelle atrocité logique, quelle cruauté par l'abstraction, quel terrorisme dans l'enchaînement et l'évidence intellectuelle des faits qui confèrent à l'œuvre, si peu qu'on cligne des yeux pour en estomper les détails, les propriétés traumatisantes du cauchemar. Cayatte a transposé en images et sous caution de réalisme la rhétorique juridique. Mais, nous le verrons, les faits, les hommes et les événements ne sont pas des idées. En les articulant comme telles, Cayatte décale le réel, lui substitue un univers exclusivement logique peuplé d'êtres à notre image, mais aussi radicalement autres, car sans ambiguïté ; un univers cependant irréfutable dont l'évidence

Clément Thierry et Jacques Castelot dans *Avant le déluge*.
[Photo U.G.C. - Documento-Films.]

physique enrobe une organisation logique où l'esprit du spectateur se prend au piège sans rémission. De ce point de vue *Avant le déluge* est supérieur à *Nous sommes tous des assassins*. Ce dernier était convaincant ; on en sortait horrifié et persuadé de l'absurde monstruosité de la peine de mort. En cette certitude, la conscience secouée du spectateur trouvait enfin une manière de repos. Mais *Avant le déluge* ne nous offre même pas cet ultime refuge. Sa logique est ouverte comme le pas d'une vis sans fin. Ces adolescents sont innocents, c'est donc que ces parents sont coupables, mais chacun d'eux incarnant un mode différent d'éducation et le maximum de bonne volonté paternelle ou maternelle représentant du reste une variété sociale différente, il s'ensuit que leurs culpabilités sont non seulement inconscientes mais contradictoires et que, de quelque façon qu'on s'y prenne, on est coupable d'être parent. La force de ce film organisé pour prouver est de ne rien prouver du tout, de nous

abandonner en fin de compte dans l'enfer de sa logique, terrifiés par les cercles qu'il nous laisse encore entrevoir. Il y a peut-être du paradoxe dans mon argumentation, j'admets que je la pousse un peu trop loin. *Avant le déluge* n'est point un monument de délire logique, mais je tiens que je suis dans le vrai en cherchant ses véritables qualités cinématographiques dans une certaine incarnation de la rhétorique juridique. Incarnation contre nature et dont l'incontestable efficacité provient du malaise où nous plonge la contradiction interne entre la logique du discours et l'illégitimité de sa réalisation concrète.

***

Je suppose bien qu'André Cayatte n'a que faire d'être ainsi défendu. Je voudrais cependant qu'il ne croie pas que je me moque ni que j'apporte de l'eau au moulin des adversaires de son film (j'entends de ceux qui invoquent les raisons morales), d'abord parce que les députés M. R. P. ou les secrétaires de mairie ne comprendront rien à mes raisons, mais surtout parce que même après ce que j'ai dit, je crois à l'utilité de ses films. Leur argumentation, comme toute argumentation, n'est pas indiscutable, mais leur solidité purement intellectuelle importe moins en l'occurrence que l'efficacité de la forme qui leur est donnée. Cayatte provoque dans la masse euphorique du public imbibé de cinéma, un ébranlement dont la nouveauté seule mériterait déjà considération. Entre le film-histoire (purement dramatique ou romanesque) et le film-propagande (entendu dans le bon sens : disons du style *Potemkine*) fondés en définitive tous deux sur l'identification du spectateur avec le héros (dans les deux acceptions du mot), c'est-à-dire encore sur la passivité intellectuelle du spectateur, Cayatte introduit un phénomène assez neuf ; il justifie son film par la mise en mouvement chez le spectateur des mécanismes du raisonnement. Ce ne sont pas seulement des films à idée, ou à thèse, la chose ne serait pas nouvelle, mais une assez paradoxale entreprise où les mécanismes psychologiques habituels au cinéma sont en quelque sorte retournés contre eux-mêmes, refluent vers le spectateur pour mettre peu à peu en branle ses facultés de raisonnement en synchronisme avec le scénario et la mise en scène. Eisenstein se servait de l'image et du montage pour provoquer le sentiment et du sentiment pour

faire admettre l'idée. De ce type de films on peut sortir enthousiaste et convaincu, c'est-à-dire dans un état tout contraire à l'inquiétude intellectuelle où nous laisse Cayatte. A la fin d'un film traditionnel nous nous sentons pendant un temps plus ou moins long vaguement habités par les personnages : l'univers du film est en nous ou nous sommes en lui ; c'est un état à la fois passif et passionnel. En quittant *Avant le déluge* le plus bête des spectateurs est devenu, de force, sinon plus intelligent, du moins plus cartésien. Le film ayant lancé en chacun le volant du raisonnement, le mouvement de sa masse intellectuelle progressivement amorti, continue quelque temps encore sur sa lancée à moudre le grain de la réalité.

Je ne vois pas pourquoi ce résultat ne serait pas tenu pour un effet de l'art. Certes, la mise en scène de Cayatte ne présente que peu des qualités que nous apprécions en général : elle manque de sensibilité (et pour cause), parfois de goût, les acteurs y sont rarement bien dirigés, — mais il faut bien qu'elle en ait d'autres — parmi lesquelles je distingue au moins la force et la netteté — car sinon où le film prendrait-il cette efficacité ? On peut le déduire aussi du fait que les imitateurs de M. Cayatte, pour être parfois plus adroits, sont toujours bien moins convaincants.

Et pourtant ? Et pourtant il faut bien d'une certaine façon dénoncer ce cinéma-là (en même temps que le défendre contre le gros de ses ennemis) pour le malentendu qu'il introduit dans le spectacle cinématographique. Cayatte a inventé un genre, mais c'est un genre faux ou plus exactement équivoque et qui trahit à la fois le réalisme du cinéma et ses pouvoirs d'abstraction dialectiquement solidaires.

J'entends bien sa défense et ne reste pas insensible à l'étonnement peiné d'André Cayatte de ne point nous voir totalement de son côté. Je m'en suis étonné moi-même jusqu'à confondre un moment la chaleur de mon indignation contre la sottise ou l'hypocrisie de ses ennemis, avec une adhésion esthétique. Le recul et la réflexion, une seconde vision du film aussi, ne me le permettent plus. Et il me faut bien avouer à Cayatte que ses arguments me confirment plutôt dans ma réserve.

J'écarte d'abord le plus immédiat. A Cannes, Cayatte et Spaak se sont employés à réfuter une critique stéréotypée selon laquelle *Avant le déluge* serait un « film à thèse » et

« l'œuvre d'un avocat ». « Bien sûr, dit-il, j'ai plaidé, mais j'ai surtout été journaliste et j'ai même conduit des locomotives, pourquoi ne ferais-je pas aussi bien des films de chauffeur de locomotives ? Mais parce que *Justice est faite* représentait un procès, on a découvert une fois pour toutes que je faisais des films d'avocat construits en plaidoirie et démontrant une thèse. » Si l'on doutait qu'André Cayatte fût demeuré avocat, il pourrait suffire de l'entendre défendre ses films. Mais sa plaidoirie a le même point faible que son œuvre : l'argumentation en est trop convaincante pour être juste. « Je vois, dit-il, où est mon erreur, j'ai eu le tort, pour raconter une histoire, de prendre l'alibi d'un procès. C'était un moyen de récit commode évitant les redites. Obnubilée par nos antécédents la critique n'a voulu y voir une fois de plus qu'une machination d'avocat, elle a cru que mon propos était d'acquitter les enfants pour livrer les parents au public-jury. Mais j'ai enlevé le commentaire-off qui préludait aux flashback et pouvait laisser croire à un esprit prévenu que je jugeais quelqu'un. Maintenant il n'y a plus qu'une histoire, rien qu'une histoire qu'on ne saurait identifier au procès qui lui sert de truchement, sans faire preuve de mauvaise foi. » Je ne suis pas le seul à avoir revu le film dans la nouvelle version sans être sensible à l'importance de ces suppressions. Mais c'est que Cayatte croit, ou feint de croire, que son film n'est processif qu'à cause du procès. Qu'il mette ou non les parents explicitement en accusation n'est pas le fond de l'affaire, car c'est la structure intime de son scénario à tous les moments de l'action qui est en cause. Ce qui caractérise *Avant le déluge* aussi bien que les deux films antérieurs, en dépit des distinctions que Cayatte veut opérer, c'est que les personnages et leurs actes y sont exhaustivement déterminés par des mobiles clairs et distincts quant à la forme et sociaux quant au contenu. Les tiers et leur comportement sont la résultante d'un quadrilatère des forces dont la branche longue serait l'époque, la société, le milieu, la conjoncture historique, et la branche courte le mode d'éducation familial. Mais les parents eux-mêmes, qui sont la seule incarnation personnelle de cette éducation, que pourraient-ils être d'autre que la résultante de l'époque, de leur milieu et de leur propre éducation ? Et ainsi de suite à l'infini comme sur une étiquette semblable qui elle-même... On songe aussi à ces pendules modernes à cadran et boitier de verre où la lecture de l'heure importe moins que le spec-

Claude Nollier dans *Justice est faite*. [Photo Silver Films.]

tacle du mouvement d'horlogerie. En dépit des subtiles distinctions de Cayatte, je ne vois de différence entre un « film à thèse » comme *Justice est faite*, une « thèse filmée » telle que *Nous sommes tous des assassins* et une « histoire » comme *Avant le déluge*, que le fait qu'on ait enlevé les aiguilles de la dernière pendule. Mais qu'elle n'indique plus l'heure ne change rien au mécanisme : il s'agit toujours de ramener le réel à une organisation intelligible et sans mystère, animée par le ressort de la logique et régularisée par le balancier du pour et du contre.

L'argument qui m'a le plus troublé dans la défense de Cayatte (encore qu'il le néglige aujourd'hui pour *Avant le déluge*) c'est que *Nous sommes tous des assassins* étant une « thèse filmée », une critique revendiquant pour le cinéma

la nouveauté et la liberté formelle d'expression devrait être pour cet élargissement des modes de récit traditionnels. Il est vrai que nous fîmes nôtre jadis le mot de Feyder sur la possibilité de mettre en film le *Discours de la Méthode* et que les films de Cayatte sont éminemment cartésiens. Mais de quoi s'agit-il ? De raisonner en cinéma ? D'enchaîner les idées abstraites non plus à partir des mots mais de cette réplique irréfutable du réel que sont les images animées ? Nous savons que ce propos est légitime et réalisable, il est en principe celui de nombreux films de montage. La querelle que nous faisons à André Cayatte ne porte pas sur ses buts mais sur ses moyens. En construisant un film comme une histoire, il s'engage implicitement envers le spectateur à respecter les lois de la réalité romanesque. Ces personnages existent, nous devons y croire, comme à autrui. Or ce qui distingue le réel de l'abstraction, l'événement de l'idée, le personnage vraisemblable d'une simple équation psychologique, c'est la frange de mystère et d'ambiguïté qui résiste à toute analyse. Il n'est pas de héros de roman digne de ce nom qui ne soit d'une certaine manière plus que ce qu'il est. Mais étant donné le propos de Cayatte et Spaak, il leur faut au contraire une réalité sans restes, exactement divisible par les idées premières dont elle n'est que l'alibi. Encore une fois, il est légitime et même recommandé à l'écran d'utiliser le réalisme au bénéfice de l'idée pure, mais à condition de briser préalablement la réalité et d'en sélectionner les fragments. Ainsi par exemple des fameux montages « *Pourquoi nous combattons* » : un plan d'actualités représentant des éléments de troupes alliées progressant de gauche à droite, associé à un texte approprié *significatif* d'un assaut triomphant, quelles qu'aient été les circonstances réelles de la prise de vue. C'est que l'abstraction résidait en l'occurrence dans le montage et le rapport de l'image au texte. En d'autres termes, l'abstraction n'est légitime au cinéma que dans les modes de récits qui la désignent comme telle. En revendiquant l'innocence de l' « histoire » Cayatte se condamne lui-même à une contradiction interne qui est aussi, je le reconnais, à la base de l'efficacité de ses films et, dans une grande mesure, de leur charme paradoxal. A une époque où la critique se plait à faire de la description phénoménologique un critère de la qualité cinématographique, André Cayatte nous propose un univers juridique et mécaniste peuplé d'automates. Nous attendons la révolte des robots.

INDEX DES FILMS CITÉS

Pages

Adorables créatures 170
Affameurs (Les) (Bend of the river) 154
African Queen 84
Age d'or (L') 22, 23, 25
Allemagne Année Zéro 29-32
Along the great divide 152
Ange bleu (L') 49
Appât (L') (The Naked Spur) 154, 157
A l'ombre des potences (Run for cover) 153
Au-delà des grilles 79, 82
Au-delà du Missouri 151
Avant le déluge 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175

Banni (Le) (The Outlaw) 51, 52, 53, 55, 56, 66
Bataille du rail (La) 15
Bend of the river 154
Ben-Hur 67
Bête humaine (La) 79, 81
Big sky (The) 152, 155
Broken Arrow 148
Broken Lance 153
Bronco-Apache 148, 155

Cabiria 67
Captive aux yeux clairs (La) (The Big sky) 152
Caravane héroïque (La) 146
Carrefour des enfants perdus (Le) 23
Cavalier du désert (Le) 52
Chantons sous la pluie 75
Chapeau de paille d'Italie (Le) 38
Charlot à l'autodrome 100
Charlot soldat 108
Chemin de la vie (Le) 17, 18, 19, 23
Chevauchée fantastique (La) (Stage Coach) 52, 140, 142, 143, 146, 159
Chien andalou (Le) 22, 25, 27
Cible humaine (La) (The Gunfighter) 151
Ciel est à vous (Le) 121
Cirque (Le) 99, 100, 101, 104
Citizen Kane 41, 86

Pages

Colorado Territory 152
Comtesse aux pieds nus (La) 86
Convoi de femmes (Westward the Women) 151

David et Bethsabée 65-67
Dernières vacances (Les) 19, 33-41
Désert de la peur (Le) (Along the great divide) 138, 152
Destry 146
Destry Rides Again 146, 165
Devil's Doorway 154
Diable au corps (Le) 19, 38
Diclateur (Le) 99, 108, 109, 115
Douce 38
Duel in the sun 149

East of Eden 155
École buissonnière (L') 17, 23
Émigrant (L') 104
Émile et les détectives 17, 19
Esclave (L') 169
Espoir (L') 41
Et Dieu créa la femme 74

Far Country (The) 154
Faucon maltais (Le) 86, 88
Femme au corbeau (La) (The River) 53
Femme ou Démon (Destry Rides Again) 146, 165
Fort Apache 147, 148

Garden of Evil 155
Gilda 47
Grand passage (Le) 146
Grand sommeil (Le) 86, 87, 88
Guérisseur (Le) 169
Gunfighter (The) 151

High Noon 148, 149, 152
High Sierra 86
Homme de la Plaine (L') (The Man from Laramie) 155
Hue and Cry 17

Intolérance 65

Jardin du Diable (Le) (Garden of Evil) 155
Je suis un aventurier (The Far Country) 154
Jeux interdits 15-21
Johny Guitare 153

Pages

Jour se lève (Le) 80, 81, 84
Journal d'une Femme de chambre (Le) 111
Justice est faite 169, 174

Kentuckian (The) 155
Key Largo 86
Kid (Le) 99, 100, 101,108

Lance brisée (La) 154, 155
La Red 57-60
Las Hurdes 27
Limetight 114-118, 119-132
Los Olvidados 18, 22-28
Lumières de la ville (Les) 103, 109
Lys brisé (Le) 49

Maison des étrangers (La) 153
Maître de la Prairie (Le) (Sea of grass) 154
Man from Laramie (The) 155
Man without a star 155
Marie du Port (La) 82
Monkey Business 63
Monsieur Verdoux 53, 89-113, 119, 120, 128
My darling Clementine 147

Naissance du Cinéma 34
Naked Spur (The) 154
Nettoyeur (Le) (Destry) 146, 165
Niagara 61-64
Nous les gosses 17
Nous sommes tous des assassins 169, 170, 171, 175
Nuits de Chicago 135

Opinion publique (L') 107, 111
Ouragan sur le Caine 84, 88
Outlaw (The) 46, 51-56, 64, 148
Overlanders 136
Ox-bow Incident 148

Païsa 41
Parents terribles (Les) 121
Pèlerin (Le) 10, 101, 104, 108, 112, 142
Pépé le Moko 82, 84
Pionniers de la Western Union 146
Piste de Santa-Fé (La) 146
Piste des Mohawks (La) 146
Plaisir (Le) 15

Pages

Policeman (Le) 100, 104, 108, 109
Porte du diable (La) (Devil's Doorway) 154
Potemkine 172
Pourquoi nous combattons 176
Prisonnière du désert (La) 157, 158
Procès (Le) 97
Pursued 158

Quai des brumes 79, 80
Quarante et unième (Le) 69
Quatre étranges cavaliers 151
Quelque part en Europe 29
Quo vadis 67

Rage au corps (La) 169
Rancho Notorious 155
Red River 152, 155
Règle du jeu (La) 38, 41, 111
Retour de Frank James (Le) 146
Rio Grande 151
Rivière sans retour (River of no return) 155
Ruée vers l'or (La) 93, 99, 100, 101, 102, 104, 108, 109, 110, 112
Run for cover 153

Samson et Dalila 65, 67
Sang d'un poète (Le) 22
Saskatchewan 152
Scarface 135, 136
Sciuscia 19
Sea of grass 154
Sept ans de réflexion 71, 72
Sept hommes à abattre 157-163, 164
Shane 148, 149, 150, 153, 159
Sierra de Teruel 40
Signe de la Croix (Le) 65, 67
Silver Lode 151
Slage Coach 146, 147, 153

Temps modernes (Les) 90, 102, 104, 108, 109, 131
Terre sans pain 22, 23, 27
Train sifflera trois fois (Le) (High Noon) 138, 148, 159
Trésor de la Sierra Madre (Le) 85, 88
Trois femmes 15

Une idylle aux champs 104
Une journée de plaisir 100

Pages

Vallée de la peur (La) (Pursued) 152
Vallée de la poudre (La) 164-166
Vera-Cruz 155
Ville abandonnée (La) 138
Ville du déserl (La) (Colorado Territory) 152
Voyages de Sullivan (Les) 55

Westerner (The) 146, 155
Westward the Women 151
Wild Bill Hickok 139
Winchester 73 144

Zéro de conduite 29

Les photographies qui illustrenl ce volume onl élé obligeammenl communiquées par les Cahiers du Cinéma, *par* Télérama, *ou par* M. Jacques Siclier, *el doivenl d'être reproduiles à la courloisie des producleurs el dislribuleurs.*

TABLE DES MATIÈRES

Du Festival considéré comme un Ordre 7

Première Partie : L'ENFANCE SANS MYTHES 13
I. *Jeux interdits* 15
II. *Los Olvidados* 22
III. *Allemagne année zéro* 29
IV. *Les Dernières vacances* 33

Deuxième Partie : ÉROTISME 43
I. Entomologie de la pin-up girl 45
II. *The Outlaw* : La meilleure ne vaut pas un bon cheval 51
III. *La Red* 57
IV. Chutes de reins et autres *Niagara* 61
V. *David et Bethsabée* 65
VI. En marge de « L'érotisme au cinéma » 68

Troisième Partie : MYTHES ET SOCIÉTÉ 77
I. Jean Gabin et son destin 79
II. Mort d'Humphrey Bogart 83
III. Le mythe de M. Verdoux 89
IV. *Limelight* ou la mort de Molière 114
V. Grandeur de *Limelight* 119

Quatrième Partie : LE WESTERN 133
I. Le western ou le cinéma américain par excellence 135
II. Évolution du western 146
III. Un western exemplaire : *Sept hommes à abattre* . 157
IV. *La Vallée de la poudre* 164

Cinquième Partie : UN UNIVERS D'AUTOMATES 167
La cybernétique d'André Cayatte 169

INDEX DES FILMS CITÉS 177

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN 1960 PAR L'IMPRIMERIE TARDY A BOURGES
D. L. 1er T. 61. - ÉDIT. : 5064 - IMP. : 3271

Date Due

MAR 15 '67			

CAT. NO. 23 233 PRINTED IN U.S.A.

382

262512

Date Due

	APR 10 1978		

TRENT UNIVERSITY
0 1164 0308358 1
MCJ 8506

PN1993.5 .A1B3 v.3

Bazin, André

Qu'est-ce que le cinéma?

65669

DATE	ISSUED TO

65669

Imprimé en France.

COLLECTION 7e ART

ŒUVRES, FIGURES, ÉCOLES, PROBLÈMES, TECHNIQUES

DU CINÉMA